

Cássio Borges

O agudo lugar ameno:
retórica e agudeza na composição do cenário bucólico da *Fábula de
Polifemo y Galatea* de Góngora.

Dissertação apresentada ao
Departamento de Teoria
Literária do Instituto de
Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de
Campinas, como uma das
etapas para a titulação de
Mestre em Teoria Literária.

Orientador: Alcir Pécora

UNICAMP
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

2002

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE 3c
Nº CHAMADA T/UNICAMP
B644a
V _____ EX _____
TOMBO BCI 49273
PROC 16-837/02
C _____ D X _____
PREÇO R\$11,00
DATA _____
Nº CPD _____

CM00167951-1

BIB ID 249927

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

B644a Borges, Cássio
O agudo lugar ameno: retórica e agudeza na composição do cenário bucólico da *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora / Cássio Borges. - - Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientador: Alcir Pécora
Tese (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Poesia espanhola. 2. Século XVII. 3. Arte de engenho. 4. Oratória - Antiga. 5. Oratória - Moderna. I. Pécora, Alcir. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Banca Examinadora:

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por Cássio Roberto

Borges da Silva

e aprovada pela Comissão Julgadora em
25/04/2002.

[Assinatura]

[Assinatura]
Alcir Pécora

João Adolfo Hansen

Paulo Franchetti

Resumo:

O *agudo lugar ameno* analisa a composição do cenário bucólico tal qual aparece na *Fábula de Polifemo e Galatéia* de Góngora. Atento, não somente, à tradição retórica e poética greco-latina, mas também às preceptivas agudas do século XVII, enfrenta os dois componentes teóricos que preceituam os procedimentos técnicos de *descrição* aí empregados. Ao tomar como objeto um tópico específico da invenção, torna-se possível executar o cotejo do texto gongórico com modelos poéticos emulados: Homero, Teócrito, Virgílio, Ovídio, Garcilaso, entre outros, distinguindo, assim, em que medida Góngora aplica os procedimentos elocutivos agudos à matéria antiga, fazendo com que ela, novamente, salte aos olhos com vivacidade.

Sendo assim, esse estudo promove um comentário amiúde dos excertos da fábula que afetam a *descrição* do cenário em suas distintas partes: na narração, como componente da *descrição* de pessoa; na ação, como cenário propriamente dito e na alocução passional de Polifemo. Depois de passar pelo lugar ameno gongórico, o trabalho se orienta em direção aos procedimentos inventivos e elocutivos da tradição greco-latina, reformulados por duas das principais preceptivas do engenho: O *Cannocchiale Aristotelico* de Emanuele Tesauro e a *Agudeza y Arte de Ingenio* de Baltasar Gracián. Estas preceptivas manifestam o ajuste teórico empreendido pelos autores do XVII, a fim de adequar a tratadística antiga aos usos elocutivos que lhe são hodiernos, fornecendo assim um parâmetro, bastante verossímil, para a mensuração da difusão dos procedimentos engenhosos na Espanha do *siglo de oro*. Sendo Góngora o modelo máximo no gênero.

200224295

Resumen

O agudo lugar ameno analiza la composición del escenario bucólico tal como aparece en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora. Atiende tanto la tradición retórica y poética greco-latina como las preceptivas agudas del siglo XVII, enfrentando los dos componentes teóricos que rigen su uso de los procedimientos técnicos de la descripción. Al tomar como objeto un único tópico de la invención, fue posible cotejar el texto gongorino con los modelos poéticos emulados: Homero, Teocrito, Virgilio, Ovidio, Gracilaso, entre otros, distinguiendo de este modo en qué medida Góngora aplica los procedimientos elocutivos agudos sobre la materia antigua, haciendo con que ésta salte a los ojos con vivacidad.

Así, *O agudo lugar ameno* promueve un comentario detallado de los trechos de la fábula que afectan la descripción del escenario en sus distintas partes: en la narración, como componente de la descripción de la persona; en la acción, como con el escenario propiamente dicho, y en la *alocución pasional* de Polifemo. Después de pasar por el *lugar ameno* gongoriano, el trabajo se orienta en la dirección de los procedimientos inventivos e elocutivos de la tradición greco-latina, reformulados por dos de los principales preceptistas del ingenio: *Il Cannocchiale Aristotelico*, de Emanuele Tesauro y la *Agudeza y Arte de Ingenio*, de Baltasar Gracián. Estas preceptivas manifiestan el ajuste teórico emprendido por los autores del siglo XVII - que querían adecuar la tratadística antigua a los usos elocutivos que les eran contemporáneos -, contribuyendo así con un parámetro bastante verosímil para la difusión de los procedimientos ingeniosos en la España del *siglo de oro*: Góngora es el máximo modelo en este género.

Dirijo meus agradecimentos:

À FAPESP, pelo fomento do estudo em questão.

Sobretudo, a Alcir Pécora, por ter acreditado desde de o início que seria possível; a João Adolfo Hansen, pela perspicácia das observações e pela gentil disponibilidade de obras raras e extremamente pertinentes para esse trabalho; a Paulo Franchetti, não somente, pelas possibilidades de encaminhamento apontadas para o estudo, mas também, pela importância que teve em nossa formação no IEL.

Aos professores do IEL que, em maior ou menor medida, deram sua colaboração para que agora este trabalho chegue a seu termo.

Aos funcionários das secretarias de pós e de projetos, sempre tão eficazes e prestativos; aos funcionários da biblioteca, fazendo sempre o possível com os recursos de que dispomos; aos rapazes do laboratório de informática, sempre tão esforçados e, enfim, a todos os funcionários do IEL, tão amáveis na relação cotidiana.

Finalmente a meus familiares: à minha mãe Maria Zélia, que sabe como ninguém como é dura a batalha da vida e que sempre me apoiou tanto; à memória de meu pai Roberto Borges; à Dona Ana; à Cuca; à Luciene e ao Jaime; ao Guilherme, à Carolina; ao João e a todos os demais aqui não mencionados.

A la altura del pensamiento y su consuelo

*Pues servís a un perdido, y tan perdidos,
dejame, pensamientos desdichados.
Basten los pasos por mi mal andados,
basten los pasos por mi mal perdidos.*

*Qué, osados, me queréis? A do, atrevidos,
montes altos ponéis de mis cuidados?
Mirad vuestros iguales fulminados,
mirad los robles de su piel vestidos.*

*Dan vida a mi mediano pensamiento
el ver un pino y una fuente clara
en esta soledad que el alma adora.*

*El árbol tiembla al proceloso viento,
corrida el agua, de humildad, no para;
que el alto teme y el humilde llora.*

Luis de Carrillo y Sotomayor

ÍNDICE

PRELIMINARES	15
O LUGAR COMO ELEMENTO DA <i>DESCRIÇÃO</i> DE PESSOA	23
O FORMIDÁVEL BOCEJO DA TERRA	25
COPA DE BACO, HORTO DE POMONA	35
O AGUDO LUGAR AMENO.....	45
ONDE FURTA UM LOUREIRO SEU TRONCO AO SOL ARDENTE	47
LATINDO O CÃO DO CÉU ESTAVA	52
A OFERENDA	56
CAMA DE CAMPO E CAMPO DE BATALHA	58
A CANÇÃO DE POLIFEMO.....	65
A INVOCAÇÃO A GALATÉIA.....	68
A OFERTA DOS REBANHOS	70
A OFERTA DO MEL	72
RETÓRICA E AGUDEZA NA ELOCUÇÃO GONGÓRICA	77
RETÓRICA ANTIGA.....	80
TENDÊNCIAS TEÓRICAS ATUANTES NAS PRECEPTIVAS DO XVII	85
DUAS TEORIAS DA AGUDEZA PÓS-GONGÓRICAS	88
IL CANNOCCHIALE ARISTOTELICO	89
AGUDEZA Y ARTE DE INGENIO	96
EPÍLOGO	102
BIBLIOGRAFIA	105

Preliminares

*'En Don Luis de Góngora os ofrezco
un vivo y raro ingenio sin segundo;
con sus obras me alegro y me enriquezco
no solo yo, mas todo el ancho mundo' ¹*

*'Teneis un ingenio bravo,
haceis cosas peregrinas,
vuestras coplas son divinas;
sino que dice un doctor
que vuestras letras, señor,
se han convertido en letrinas.'* ²

Objeto, na mesma medida, de encômios apaixonados e vitupérios burlescos, as obras mais cultas de Góngora, o *Polifemo* e as *Soledades*, são tratadas por uns como aquelas que teriam elevado o espanhol à altitude da língua latina e fornecido, como nenhuma outra, conceitos agudos, com os quais a 'juventude' poderia 'alimentar' os seus 'engenhos', já outros a tomam como um incompreensível emaranhado multilíngue, cuja 'obscuridade' se alastra como uma 'peste'. Os quase quatrocentos anos que nos separam da época em que esses poemas foram compostos parecem ainda não ter bastado para que a inflamação dos ânimos daqueles que investem nessa batalha fosse extinta. Contudo, guardados os afetos das partes contrapostas, o fato é que muitos dos latinismos introduzidos por Góngora converteram-se em verbetes da língua espanhola e o influxo do gongorismo não se limitou às fronteiras da Espanha, afetando, entre outros, autores como Jerônimo Baía, Gregório de Matos e Soror Juana Inés de La Cruz.

Nascido em Córdoba, em 11 de julho de 1561, primogênito de Francisco de Argote e Leonor de Góngora, linhagem nobre e abastada, Luis de Góngora y

¹ Cervantes, *La Galatea*, citado por Péricles Eugênio da Silva Ramos em sua introdução à tradução dos *Poemas de Góngora*, Art Editora, São Paulo, 1988.

² Francisco de Quevedo y Villegas, *Contra Don Luis de Góngora* em Ana Martínez Arancón, 'La batalha em torno a Góngora', Barcelona, 1978, pág. 91.

Argote deveria seguir os passos do pai, juiz dos bens confiscados pela inquisição, em virtude do que é enviado, aos quinze anos de idade, à Universidade de Salamanca, a mesma em que seu pai havia se licenciado. Ali permanece até 1580, custeado pelas prebendas cedidas por seu tio materno Francisco de Góngora, porém, mais dedicado à poesia que às leis e às doutrinas; manifestando precocemente sua predisposição ao jogo, Góngora acaba tendo que passar a vinculação da família ao seu irmão, ficando, em contrapartida, com a prebenda da catedral de Córdoba, também cedida por Francisco de Góngora, em 1585. Como enviado do cabido de Córdoba, empreende diversas viagens, durante as quais ocorrem as suas primeiras passagens pela corte, amplificando tanto sua fama como poeta quanto seu ilustre grupo de inimigos. Em uma dessas viagens Góngora passa uma temporada em Cuenca e Valladolid, locais para onde havia sido deslocada, temporariamente, a corte madrilenha. Logo em seguida aparecem *As Flores dos poetas ilustres* (1605), de Pedro Espinosa, nas quais a obra de Góngora já ganha precedência numérica em relação à de seus principais rivais. Em 1617, muda-se para Madrid, pleiteando favores reais sob a proteção de Dom Rodrigo de Calderón, do Conde de Villamediana e do Conde de Lemus. Obtém, em 15 de outubro do mesmo ano, a nomeação de capelão real, porém, Dom Rodrigo é preso e acaba morrendo no cárcere em outubro de 1621, Villamediana é assassinado em agosto de 22 e o Conde de Lemus desaparece em outubro. Nesse período começam as dificuldades financeiras, atestadas pelo epistolário repleto de petições, reiteradas diversas vezes, solicitando provisões ou cavalos, em razão do que Reyes diz que Góngora vivia em uma ‘miséria dourada’. Falece, em Córdoba, no dia 23 de maio de 1627, mesmo ano em que são editadas as suas obras por López de Vicuña; as *Lecciones solemnes* de Pellicer aparecem em 1630 e a edição de Hoces em 1633. A partir dessas publicações torna-se evidente a profusão do gongorismo, ao qual curvaram-se inclusive alguns dos adversários da época do aparecimento das

Soledades na corte, como Juan de Jáuregui³. Em 1642 aparece a primeira redação da *Agudeza y arte de Ingenio* de Baltazar Gracián, que pretende aditar à preceptiva antiga os procedimentos técnicos da agudeza, tomando Góngora e Marcial como modelos poéticos da maior relevância no cânone agudo.

Entre os anos de 1612-13, o poeta andaluz, aos quarenta e dois anos, compõe suas duas obras mais cultas e, em 1614, elas começam a circular na corte de Madri, pelas mãos de Andrés Almansa y Mendonza. O emprego copioso dos tropos e figuras que caracteriza a elocução desses poemas causa algumas imediatas reações adversas. Diante da polêmica levantada a propósito do entendimento de tais poemas, Mendonza anexa a eles suas *Advertencias para a inteligencia de las Soledades*, nas quais empreende a defesa das novas obras de Góngora. Pouco depois, em resposta a essas advertências, aparece uma carta anônima⁴, cujo autor coloca-se como participante do seletto círculo de homens ‘doutos e sensatos’ que compartilham a amizade de Dom Luis. À guisa de aconselhamento encomiástico, essa carta considera duas possibilidades: primeiro a de que Góngora teria composto esse poema apenas para ‘arrebatar o juízo de Mendonza’ e, depois, a de que os poemas lhe tenham sido falsamente atribuídos. Sendo assim, o ‘amigo’ recomenda que ele se apresse em recolher esses versos divulgados por Mendonza, considerados nessa ocasião como um ‘cuaderno de versos desiguales y consonancias erráticas’. O exame dessa carta deixa clara a cáustica censura que, de fato, aí se produz. O fundamento da argumentação apresentada consiste na incompreensibilidade do poema de Góngora:

‘...; pues es cierto que si las quisiera escribir en nuestra lengua vulgar, igualam pocos a Vm.; si en la latina, se aventaja a muchos; y si en la griega, no se trabaja tanto para entenderla que en lo que Vm. há estudiado no pudiera escribir seguro de censura y certo de aplauso. Y

³ Martínez Arancón, Ana / *La batalla en torno a Góngora*, Bosh, Barcelona, 1978.

como ni en éstas ni en las demás del Calepino están escritos los tales sililoquios, y se cree que Vm. no há participádo de la gracia de Pentecostés, muchos se han persuadido que le alcanzó algún ramalazo de la desdicha de Babel, aunque otros entienden ha inventado esta jeringonza para rematar el seso del Mendonza: pues si tuviera Vm. outro fin que lo hiciera tan dueño destas Soledades, teniendo tantos amigos doctos y cuerdos de quien pudiera Vm. quedar advertido y elas emendadas o declaradas, ya que de todo ello hay tanta necesidad.’⁵

A petição executada nessa carta consiste em solicitar a demonstração de que a invenção praticada nas *Soledades* possui as qualidades necessárias às boas invenções, constituídas em razão do bem, ou seja, ‘ser útil, honrosa e deleitável’. Góngora elabora uma agudíssima resposta para essa carta, na qual atende a essa petição.

Ainda que considere a dita carta mais que engenhosa, atrevida, Góngora afirma que, por ter vindo com ‘capa de aviso e de amizade’⁶, não irá respondê-la satiricamente, ainda que seja capaz de ‘tamanhas ousadias’, sendo tão claro na sátira, quanto pareceu obscuro na lírica; diz, ainda, evitar em sua resposta um modo lacônico a fim de que seu interlocutor possa compreendê-lo.

Como causa da incompreensibilidade dos poemas em questão, Góngora aponta para a incapacidade de seu interlocutor em desvendar o ‘misterioso que se oculta sob o córtex do poema’, o que se evidencia nos barbarismos contidos no texto do adversário, como, por exemplo, na falta de artigos e conjunções copulativas.

⁴ Essa carta é atribuída por Emilio Orozco Dias a Lope de Vega.

⁵ Cito aqui o texto publicado na edição das *Soledades* de John Beverley, Catedra, 1998, pág. 169.

⁶ Idem pág. 170.

‘Pregunto yo: han sido útiles al mundo las poesías y aun las profecías (que vates se llama el profeta como el poeta)? Seria error negarlo; pues, dejando mil ejemplares a parte, la primera utilidad es en ellas la educación de cualesquiera estudiantes de estos tiempos; y se la obscuridad y estilo entrincado de Ovidio (que en lo de Ponto y en lo de Tristibus fue tan claro como se ve, y tan obscuro en las Transformaciones), da causa a que, vacilando el entendimiento en fuerza de discurso, trabajándole (pues crece con cualquier acto de valor), alcance lo que así en la lectura superficial de sus versos no pudo entender, luego hase de confensar que tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació de la obscuridad del poeta. Eso mismo hallará Vm. en mis soledades, si tiene capacidad para quitar el corteza y descubrir lo misterioso que encumbren⁷.’

Aos poucos o tom dessa epístola de Góngora passa a tornar-se mais ácido. Em relação ao honroso que advém de seus poemas, respondendo ao segundo dos pontos, diz ele:

‘Demás que honra me há causado hacerme escuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos parezca griego; pues no se han de dar las pedras preciosas a animales de cerda⁸;...’

Os termos em que é colocada a questão nessa carta anônima, assim como na afetada resposta a ela dirigida, dão a tônica da polêmica a propósito da dificuldade de entendimento proveniente do uso dos procedimentos agudos, estruturados a partir de um copioso emprego dos tropos e figuras de elocução. A questão da

⁷ Idem.

‘obscuridade’ é o núcleo desse combate, acerca do qual os defensores e acusadores de Góngora apresentam seus argumentos de autoridade, revelando assim duas distintas posições, concomitantes, em relação aos modelos retóricos e poéticos a serem seguidos.

Juan de Jáuregui, em seu *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* afirma a propósito da novidade do estilo empreendido por Góngora:

Este nuevo estilo de Vm. es tan contrario al gusto de todos, que ningún esforzado ánimo há podido leer cuatro columnas de versos sin estrajada angustia de corazón, como lo vemos exprimentar a muchas personas discretas y capaces de la buena Poesía. Su intento de Vm. aquí fue escribir versos de altíssimo lenguaje, grandílocos y heróicos. El mejor hizo esto fue Virgilio; pues cotejado su estilo con el de Vm. es tan diferente que cualquier español con dos maravedís de gramática entenderá fácilmente los versos de Virgilio, y los de Vm., con ser en su lengua vulgar, no los entenderá ni aun con dificultad.⁹

Nesse trecho, Jáuregui, ao dizer que os escritos de Góngora são mais difíceis que o latim, apresenta uma variante de um tema muito explorado nessa disputa: dizer que os escritos de Góngora se assemelham ao grego por sua dificuldade. As autoridades retóricas referidas nesse texto se resumem a Cícero e a Quintiliano, e o principal modelo poético, como se vê na citação, é Virgílio. Porém, quando Pedro Díaz de Ribas, em seus *Discursos apologéticos por el estilo del Polifemo y Soledades*, empreende a defesa da ‘obscuridade’ poética de Góngora, distingue duas diferentes espécies, uma que corresponde ao vício que nasce da ‘textura

⁸ Idem pág. 172

⁹ O texto citado se encontra na coletânea de Ana Martínez Arancón denominada *La Batalla en torno a Góngora*, Barcelona, 1978, pág. 161.

anfibológica das dicções¹⁰, e outra que procede do estilo sublime. Depois de admitir, com Aristóteles e Quintiliano, que as transposições do ornato produzem a dificuldade do entendimento, enfatizando, contudo, que essa também é a fonte da elegância retórica, Ribas aponta para as *Ideas*, ou gêneros de elocução, de Hermógenes, para definir o gênero sublime, segundo ele aplicado por Góngora ao *Polifemo* a às *Soledades*. O influxo das teorias da elocução, provenientes da tradição bizantina, sobre os fundamentos da tradição retórica greco-latina, tem sido apontado como uma possível causa da difusão, nas preceptivas do XVII, do tratamento sublime, ou engenhoso, de toda sorte de matéria e em todo gênero de elocução.

Tendo em vista as dificuldades aqui apontadas, sob ponto de vista teórico, para o 'novo' gênero de elocução empregado por Góngora na *Fábula de Polifemo y Galatéia*, este estudo analisa um tópico da invenção, o lugar ameno (ao qual corresponde a *descrição* do cenário bucólico em suas distintas gradações e empregos), de modo que seja possível distinguir as suas particularidades tanto em relação à composição do mesmo tópico nos modelos poéticos greco-latinos emulados quanto em relação aos procedimentos técnicos de elocução aí empregados, posteriormente codificados nas artes de engenho. Sendo assim, efetua-se aqui um comentário detalhado dos excertos da fábula que atingem a *descrição* do cenário, subdividindo-os em três grupos principais: o dos que se integram a *descrição* dos personagens, executada na narração do poema; o dos que se constituem como cenário da ação entre os personagens e, finalmente, o dos que são integrados ao canto de Polifemo. Depois de esclarecidos os procedimentos utilizados por Góngora na composição desse tópico, dedica-se um capítulo conclusivo a alguns apontamentos a propósito das tendências teóricas presentes nas artes oratórias do XVII, assim como das conseqüências teóricas da difusão das práticas elocutivas engenhosas.

¹⁰Idem pág. 139.

O lugar como elemento da *descrição* de pessoa

Depois das instâncias preliminares, nas quais se executa a dedicatória ao conde de Niebla e a invocação à musa Talia, inicia-se a narração do poema, composta pela *descrição*¹¹ das personagens Polifemo e Galatéia. Essas descrições colocam em funcionamento a engenhosa máquina elocutiva empregada por Góngora nessa composição.

Na retórica, entre os tópicos da invenção encontra-se aquele que se aplica à *descrição* de pessoas, sob o qual agrupa-se uma série de subtópicos, entre os quais está o do lugar. A integração dos elementos do cenário à *descrição* das personagens produz efeitos bastante distintos no caso de Polifemo e no caso de Galatéia. Se no primeiro a predominância das proporções gigantescas e dos aspectos lúgubres colabora para a caracterização da violenta disposição natural do ciclope, no segundo, por outro lado, a galanteria dos símiles empregados para *descrição* de Galatéia, aliada à *descrição* da fertilidade da terra como dádiva dessa ninfa, colaboram para a constituição do seu caráter desdenhoso.

Não se trata tanto aqui, como já se disse, do 'contraste barroco entre o claro e o escuro, entre a 'delicadeza e a monstruosidade', mas de uma técnica discursiva de *descrição* de pessoas, cujo núcleo dos procedimentos consiste na representação do caráter, acerca do qual se acomodam as outras circunstâncias do sujeito descrito, ou seja, seu aspecto físico traduzido por seus hábitos corporais, as inclinações naturais, suas disposições permanentes, a nação a que pertence, a linhagem, o tempo, o lugar e etc. Essa orientação em direção aos hábitos, ao conduzir as demais circunstâncias da pessoa descrita e, entre elas, os elementos do cenário, tem como objetivo introduzir as personagens em uma disposição de caráter que seja favorável ao desenvolvimento da trama.

¹¹ Cf. nota 15.

Do ponto de vista da elocução, a *descrição* epidítica¹², à qual cabe tanto o encômio quanto o vitupério, tem a evidência¹³ como sua figura fundamental, colocando diante dos olhos do público não somente as aparências, mas, também, os atos da personagem descrita. O vitupério de Polifemo, executado nas primeiras oitavas da fábula, apresenta-o de modo que fiquem enfatizados os aspectos rudes e violentos de seu comportamento, projetando-se sobre o espectador uma atmosfera atemorizante. Já a *descrição* encomiástica de Galatéia, pela predominância da suavidade, da beleza e da fertilidade, incita os afetos amorosos, apresentando essa personagem em uma disposição de caráter galante e desdenhosa.

¹² Lausberg, Heinrich / *Manual de retórica literária*, Gredos, Madri , 1975. § 342. 'Os conteúdos principais das digressões (extensas) são as descrições epidíticas e a *narratio* particular, que pode adotar todas as formas da narração literária.' 'A digressão afetiva cria a atmosfera favorável à causa para que a *argumentatio* obre de maneira decisiva.

¹³ Lausberg § 818. 'O emprego da evidência para dar a conhecer uma pessoa mediante a *descrição* pessoal e a pintura de seu comportamento se chama *καρκτηρισμός*.'

O formidável bocejo da terra

A *descrição* do ciclope subdivide-se nos seguintes tópicos¹⁴: a descendência, a compleição física, a disposição natural, a fortuna, o instrumento, os hábitos corporais e a nação. Todos esses elementos, em maior ou menor grau, colaboram para a composição da cena. A *descrição* da conformação física do gigante é executada por meio de três análogos, um astronômico, um botânico e um topográfico; o primeiro, hiperbólico, considera o olho único do ciclope como êmulo do sol; o segundo, translada o cajado de Polifemo por um pinheiro e o terceiro predica, metaforicamente, ao corpo do gigante o termo monte. A superior bravura e velocidade do ciclope, ponderada com a de qualquer outra fera que habita a ilha, mostra a sua disposição natural para a violência. A *descrição* dos elementos que se encontram no surrão de Polifemo, a sua fortuna, fornece ocasião para enumerar seis distintas espécies frutíferas. Os hábitos corporais são descritos através de símiles hídricos: o cabelo é comparado às águas escuras do Leteu e a barba, sem ordem nem asseio, mal sulcada pelos dedos, é comparada a uma corrente vulcânica, adusta e impetuosa. Os efeitos produzidos pelo rude instrumento de

¹⁴ Lausberg § 376. Lausberg, ao tratar os lugares comuns dos argumentos, segue o esquema exposto em Quintiliano, *Instituições Oratórias*, 5,10,23, que divide as fontes genéricas dos argumentos entre aqueles que se situam acerca de coisas (*res*) e aqueles que se situam acerca de pessoas (*persona*). São os seguintes os lugares de pessoa referidos nessa passagem: linhagem (*genus*), nação (*natio*), pátria (*patria*), sexo (*sexus*), idade (*etas*), educação e disciplina (*educatio et disciplina*), os hábitos corporais (*habitus corporis*), fortuna (*fortuna*), condição (*condicionis*), ânimo natural (*animi natura*), estudo (*studia*), afetação (*quid affectet*), a ação (*acta*) e o nome (*nomen*). O emprego desses lugares comuns dos argumentos afetam não somente a argumentação, mas, também, os exercícios (*progymnasmata*) descritivos, assim como, a narração, integrando o encômio e o vitupério de pessoas como digressão. A figura descritiva por excelência é a evidência, pintando o caráter, no caso da *descrição* de pessoas, e no caso de *descrição* de coisas, apresentando-as de modo dinâmico.

Ainda que seja evidente aqui a presença da fontes latinas, e mais precisamente de Quintiliano, estudos mais recentes, como o de Luiza Lopez Grigera, *La retórica en la España del siglo de oro* (Salamanca, 1994), têm se empenhado em demonstrar que a ênfase na utilização de figuras afetivas como a evidência, ou do emprego dos exercícios retóricos como lugares da amplificação, configuram-se, no séc. XVII, como manifestação da tradição bizantina transmitida à península através do ramismo de preceptistas como Cespedes, Paton e Núñez.

Polifemo produzem o caos no mundo físico, confundindo as selvas e alterando o mar.

Porém, a *descrição* de lugar propriamente dita é executada em função do tópico da nação, através do qual coloca-se em evidência a ilha da Sicília, destacando-se, no alto, uma gruta bloqueada por um rochedo.

Donde espumoso el mar siciliano
el pie argenta de plata al Lilibeo
(bóveda o de las fraguas de Vulcano,
o tumba de los huesos de Tifeo),
pálidas señas cenizoso un llano
-cuando no del sacrílego deseo-
del duro oficio da. Allí una alta roca
mordaza es a una gruta, de su boca.¹⁵

O primeiro dístico dessa oitava, depois das instâncias preliminares, introduz a narração da fábula, começando, justamente, pela *descrição* do lugar. O emprego do pleonasma metafórico 'argenta de plata' que expressa a ação do sujeito 'mar Siciliano' sobre o objeto 'el pie... ...al Lilibeo', assim como o emprego do tempo presente e do advérbio de lugar, apontam, já de início, para os procedimentos elocutivos da *evidência*¹⁶, figura afetiva que prevê a enumeração das partes

¹⁵ Dom Luis de Góngora y Argote *Fábula de Polifemo y Galatéia* edição de A. A. Parker, Catedra, 2000. Quarta oitava.

¹⁶ Lausberg § 810 – 'A *evidentia* (Quint. 8, 3, 61; 9, 2, 40) é a *descrição* viva e detalhada de um objeto; a enumeração de suas particularidades sensíveis (reais ou inventadas pela fantasia). Nesta figura o conjunto do objeto tem um caráter essencialmente estático, embora seja um processo; se trata da *descrição* de um quadro que, embora movido por seus detalhes, se acha contido no marco de uma simultaneidade. A simultaneidade dos detalhes é o que condiciona o caráter estático do objeto em seu conjunto, é a vivência da simultaneidade do testemunho ocular; o orador compenetra-se e faz com que o público se compenetre na situação do testemunho presencial. O penetrar na situação de testemunho ocular é um efeito da mimesis; a figura da evidência é, pois, um meio expressivo claramente poético. São muitos os objetos que os tratadistas enumeram como próprios da *evidencia*. As *descriptions*, quando são de processos, pertencem a *narratio* e, respectivamente, possuem uma

sensíveis do objeto, simulando o testemunho ocular. Não somente a *descrição* da conformação física dessa ilha, cenário pastoril por excelência na tradição poética greco-latina e renascentista, mas também as origens legendárias da Sicília fazem, aqui, parte da composição desse tópico. Góngora admite ambos os mitos que envolvem a Sicília, considerando-a tanto como oficina do ferreiro Vulcano¹⁷, quanto como sepultura do gigante Tifeu¹⁸. A utilização da conjunção coordenativa alternativa, ao ponderar essas lendas, confirma-se na consideração do efeito produzido pela atividade de Tifeu, o duro ofício, ou de Vulcano, o sacrílego desejo, que em ambos os casos é o mesmo: um campo coberto de cinzas. Depois de descrever a rebentação no promontório e de apresentar as origens legendárias da Sicília, a primeira oitava conclui-se pela *descrição* da parte alta da ilha, contrapondo assim os dois extremos, em magnitude, do objeto evidenciado. Esse procedimento, conhecido como extensão polar¹⁹ consiste em evitar a exaustividade e o 'tédio' das

singular intensificação da 'clareza' e da 'verossimilhança'. As *descriptions* de pessoas e coisas podem encontrar lugar, enquanto digressões, na *narratio*. Para a *narratio* a *evidentia* é uma intensificação das virtudes necessárias da clareza e da verossimilhança. Uma vez que o orador se encontre compenetrado, graças à sua fantasia, na situação de testemunho ocular, deve ele tratar de atrair o público para esta mesma atmosfera. Para isto dispõe ele dos vários meios que põe à sua disposição a linguagem, meios que não tem porque empregar todos de uma vez, mas dispõe deles para utilizar todos, ou cada um, segundo as circunstâncias. A *evidencia* tem três *modi* de expressar-se lingüisticamente: *persona*, *loco*, *tempore* e os seguintes meios: o detalhamento do conjunto do objeto, o emprego do presente, o emprego dos advérbios de lugar expressivos da presença, a apóstrofe às pessoas que aparecem na narração e o estilo direto das pessoas que intervêm no relato.'

¹⁷ Ferreiro olímpico, filho de Júpiter e Hera, casado com Vênus, que o despreza por sua deformidade física.

¹⁸ Titã de cem cabeças, que derrotado por Zeus, teria dado origem à Sicília com o sepultamento de seu corpo, correspondendo ao Etna a sua boca, pela qual, segundo a lenda, ele atira pedras e fogo contra os deuses olímpicos.

¹⁹ Lausberg, § 670 e § 672, a propósito da enumeração: 'As partes integrantes do todo se encontram em princípio ordenadas, reciprocamente, em pé de igualdade; podem parecer vinculadas em forma sindética ou justapor-se pelo assíndeto. O grau máximo de vinculação sindética é o polissíndeto. Esta vinculação se refere em princípio tanto à esfera semântica como à sintática. A equiparação semântica total das partes pressupõe a exaustividade da enumeração, que pode ser abreviada mediante a nomeação de partes caracteristicamente contrapostas. A coordenação semântica das partes pode romper-se mediante tendências caóticas e tendências zeugmáticas. A tendência caótica aponta a notificação que encarece a riqueza contida no todo e, por seu caráter de surpresa, se encontra a serviço da *variatio* que elimina o *tedium*. As tendências zeugmáticas representam um caso particular das tendências caóticas; o zeugma complexo ocorre o mais das vezes como *colofon* intelectualmente interessante de uma enumeração, e sua finalidade consiste em desterrar, no final, o perigo do *tedium*, anexo à acumulação. § 672 - Um caso particular de enumeração, sem nomear a

enumerações, reduzindo seus elementos às partes contrapostas, aditando, assim, surpresa e variedade à *descrição*. Essa parte alta da ilha mostra uma caverna bloqueada por um grande rochedo, o qual é associado metaforicamente a uma mordaca, assim como a caverna é associada a uma boca. Esta metáfora, ao transladar os termos gruta e rocha por boca e mordaca, estabelece uma relação analógica sutil entre a morada de Polifemo e um dos mitos de origem da Sicília, o do titã Tifeu.

Na seqüência, o foco descritivo desloca-se para o detalhamento dessa gruta. Ao dar grande ênfase à obscuridade e à rusticidade da composição arquitetônica desse conjunto produz-se a expectativa da brutalidade do ser que o habita.

Guarnición tosca de este escollo duro
troncos robustos son, a cuya greña
menos luz debe, menos aire puro
la caverna profunda, que a la peña;
caliginoso lecho, el seno obscuro
ser de la negra noche nos lo enseña
infame turba de noturnas aves,
gemiendo tristes y volando graves²⁰.

Aqui, uma hipérbole²¹ enfatiza a densidade da copa dos arvoredos que guarnece a gruta, afirmando ser a quantidade de ar e de luz que atravessa essa

idéia coletiva, consiste na extensão polar, esta consiste na redução dos membros da enumeração a dois membros contrapostos.

²⁰ Op. cit. 2. Oitava número quatro.

²¹ Lausberg § 579 A hipérbole é um rebaixamento onomasiológico e, em seu sentido literal, incrível em *verbum proprium*. A hipérbole é uma metáfora vertical e gradual e tem (como a metáfora horizontal) efeitos evocadores e poéticos que a retórica utiliza no sentido do interesse da causa e na poesia como recurso de representação afetiva. Como a metáfora, também a hipérbole pode resolver-se na forma da comparação.

‘grenha’²², menor que a quantidade de luz e de ar que transpõe o rochedo que sela a entrada. A comparação da disposição sintática dos períodos correspondentes ao primeiro e ao segundo quarteto dessa oitava mostra dois distintos graus de utilização do hipérbato²³. No primeiro período executa-se a anteposição do objeto ao sujeito e ao verbo, sugerindo uma sintaxe latinizante, porém, no segundo período, o sujeito de uma oração subordinada objetiva direta, ‘seio obscuro’, aparece, no primeiro verso, posposto ao seu predicado nominal, ‘leito caliginoso’; no segundo verso, aparecem ambos os verbos, o da oração principal, ‘enseña’, e o da subordinada, ‘ser’, separados por uma locução genitiva, ‘de la negra noche’, que se refere ao predicado nominal da oração subordinada anteposta; somente no terceiro verso aparece o núcleo da oração principal, acompanhado de seus adjuntos, seguido, no verso final, por duas orações subordinadas reduzidas de gerúndio, que expressam o modo do núcleo da oração principal em *isócolo*²⁴. Essa *mixtura verborum* é aqui produzida em função da congruência de *res* e de *verba*, intensificando os efeitos caóticos dessa espécie de enumeração.

Já a sexta oitava, última dedicada à *descrição* do antro de Polifemo, inicia-se pela retomada da mesma metáfora que encerra a oitava de número quatro. Ao retomar o referente ‘gruta’, introduzido pelo pronome demonstrativo ‘este’, sob o qual repousa o epíteto ‘formidável bocejo da terra’, produz-se uma segunda translação sobre o termo metafórico primário, encontrando, em uma das

²² Segundo o *Tesoro de la lengua castellana o enpañola* de Sebastián de Covarrubias Orozco, a voz *greña* é um vocábulo do espanhol antigo e significa uma cabeleira revolta e mal composta, como costumam trazê-las os pastores e os desalinhados que nunca se penteiam. (Madrid, Castalia, 1995, pág. 605)

²³ Lausberg § 716 ‘O hipérbato consiste na separação de duas palavras estreitamente unidas sintaticamente, pelo intercâmbio de um elemento (que consta de uma ou várias palavras) que não pertence imediatamente a esse lugar. O hipérbato está, pois, a serviço da *compositio*. O ofício do hipérbato consiste em prestar a uma oração simples a tensão cíclica entre membros correlativos – necessitados uns da solução que dão os outros – e fazer com que desse modo apareça com valor igual ao de um período. O hipérbato coloca em perigo a *perspicuitas* da linguagem; pode inclusive desembocar na *obscuritas*, quando as condições sintáticas o fazem complexo e resulta reiterado. O resultado é, então, uma *mixtura verborum*. Uma sistematização da *mixtura verborum* é o ‘esquema de correlações’ (*versus rapportati*).

²⁴ Cf. nota 63.

circunstâncias recônditas desse termo, o bocejo, uma nova relação sutil com o referente ao qual alude.

De este, pues, formidable de la tierra
bostezo, el melancólico vacío
a Polifemo, horror de aquella sierra,
bárbara choza es, albergue umbrío
y redil espacioso donde encierra
cuanto las cumbres ásperas cabrío
de los montes, esconde: cópia bella
que um silbo junta y un peñasco sella.²⁵

Somente agora se revela que essa gruta é a habitação de Polifemo, cuja denominação é executada por uma tripla enumeração gradativa: choça, albergue e curral, cujos atributos são dados pelos adjetivos bárbaro, sombrio e espaçoso. A gradação entre os nomes e os adjetivos se dá aqui inversamente, isto é, os tipos de habitação enumerados aparecem ordenados do menos rude ao mais rude, enquanto os adjetivos aplicados a esses termos se dispõe de modo oposto, do mais rude ao menos rude, favorecendo, assim, mais uma vez, os efeitos caóticos da enumeração assindética. O último elemento integrado a esse primeiro bloco descritivo corresponde à presença dos rebanhos, introduzida por um zeugma complexo²⁶ (intensificado por um hipérbato) que oculta o operador comparativo de semelhança que estabelece a relação de magnitude entre o rebanho que se encerra nesse curral e o que cobre os cumes ásperos dos montes.

²⁵ Op. cit. 14. Quarta oitava.

²⁶ Lausberg § 697. 'O zeugma não complexo consiste em colocar, uma só vez, um membro parcial que se acha ordenado da mesma maneira, em vários membros mutuamente coordenados e que propriamente se deveria colocar em cada um dos membros em particular.' § 700 O zeugma complexo se distingue do não complexo pela tensão existente entre o elemento parentizador e, ao menos um, dos membros mutuamente coordenados. A tensão nascida dessa violenta complexão pode, por sua vez, ser de natureza semântica ou sintática. A complexidade é uma surpresa.'

As duas principais fontes greco-latinas para essa *descrição* encontram-se em Homero (*Odisséia* IX, 182-186) e Ovídio (*Metamorfoses* XII, 777, 810-813). A comparação entre essa *descrição* gongórica da gruta de Polifemo e a *descrição* do mesmo lugar executada tanto por Homero quanto por Ovídio revela não somente de que modo o poeta andaluz se apropria dos modelos poéticos tradicionais, mas também em que medida aplica os procedimentos inventivos agudos aos temas antigos.

A *descrição* homérica da gruta de Polifemo ocorre quando Ulisses, depois de ter chegado à ilha das cabras, habitada pelos ciclopes, dirige-se, juntamente com parte de seus nautas, à gruta de Polifemo.

ἐνθα δ' ἐπ' ἐσχατιῇ σπέος εἶδομεν ἄγχι θαλάσσης,
ὑψηλόν, δάφνησι κατηρεφές. ἐνθα δὲ πολλὰ
μῆλ', οἷῃς τε καὶ αἶγες, ἰαύερκον· περὶ δ' αὐλὴ
ὑψηλὴ δέδμητο κατωρυχέεσσι λίθοισι
μακροῦν τε πίτυσιν ἰδὲ δρυσὶν ὑψικόμοισιν.²⁷

Tanto os elementos que compõem essa *descrição*, quanto a terminologia empregada para descrevê-los, atestam a relevância da passagem homérica para a composição gongórica desse mesmo lugar. A primeira oitava de Góngora consiste em uma amplificação do tema do primeiro verso homérico, descrevendo não somente uma gruta situada em uma parte elevada de uma ilha e próxima ao mar, mas também aditando a esse tema as lendas mitológicas que lhe são relacionadas. A segunda oitava corresponde à *descrição* da rústica muralha composta de pedras e arvoredos que sela a gruta. O termo *grenha*²⁸, empregado

²⁷ (Homero, *Odisséia* IX, 182-186, pág. 314, Harvard University Press, 1984). Na tradução de Carlos Alberto Nunes: 'onde, no extremo, uma gruta avistamos, do mar muito perto, / ampla e elevada, sombreada por muitos loureiros; inúmeras / cabras e ovelhas balavam, em torno das quais se elevava / muro composto todo ele de pedras fincadas no solo / e altos pinheiros e grossos carvalhos de copas altivas.

²⁸ Op. cit. 21.

metaforicamente por Góngora para referir-se à densidade da copa dos arvoredos que recobrem a entrada da gruta, corresponde precisamente ao termo empregado com a mesma função em Homero, ὑψίκομος (de cabelos muitos longos; de copa muito densa). Centrando-se nos efeitos produzidos por essa 'grenha', Góngora a apresenta, hiperbolicamente, como sendo mais densa que um penhasco e adiciona, ainda, a essa *descrição*, a revoada de um bando de pássaros de mau agouro. A terceira oitava gongórica corresponde à *descrição* da fartura em rebanhos que pode ser acomodada nessas rústicas instalações, empregando, mais uma vez, um termo bastante ajustado à terminologia homérica, pois chama o curral de Polifemo de 'albergue' referindo-se ao verbo grego λαύω, que significa repousar, passar a noite. Destaca-se ainda na versão homérica a anáfora do advérbio de lugar ἔνθα (aí; nesse lugar) que, nesse caso, promove a intensificação dos efeitos da hipotipose.

Nas *Metamorfoses* de Ovídio a *descrição* da gruta de Polifemo é executada em dois lances que correspondem à contradição entre a perspectiva de Galatéia e a do ciclope em relação à gruta. Também ali Polifemo, na tentativa de persuadir Galatéia a deixar as águas para viver ao seu lado, enumera uma série de bens, entre os quais encontram-se os aspectos favoráveis de sua gruta, cujo interior afirma ficar isento, tanto do sol do meio dia no estio, quanto dos rigores do inverno.

Sunt mihi, par montis, vivo pendentia saxo
antra, quibus nec sol medio sentitur in aestu
nec sentitur hiems.²⁹

Porém, quando Galatéia descreve a reação indiferente de Polifemo à profecia de Télemo, que o adverte a propósito de Ulisses, o qualificativo

²⁹ Ovídio *Met.* XIII 810 - 812. Na versão espanhola de José Antonio Millán, publicada juntamente com a edição de A. A. Parker da *Fábula de Polifemo e Galatéia* de Góngora, Madrid, Cátedra, 2000: 'Tengo en el monte suspendidas cuevas, / cobijo en el verano y en invierno,'

empregado para a *descrição* da gruta, 'opacus', ainda que admita a acepção figurada de 'sombreado', apresenta como dominante de seu campo semântico o termo 'obscuro' (como traduz Millán), revelando a discrepância entre a perspectiva de Galatéia e a de Polifemo em relação ao mesmo aspecto da gruta.

Sic frustra vera monentem
spernit, et aut gradiens ingenti litora passu
degravat, aut fessus sub opaca revertitur antra³⁰.

Em Ovídio, a tendência para a *descrição* dos aspectos obscuros da gruta de Polifemo aparece bem mais acentuada que na fonte homérica, cuja composição do lugar facilmente poderia ser associada à de um lugar ameno; contudo, é somente na versão gongórica que esse lugar converte-se, de fato, em um *locus horrendus*.

Nessa primeira etapa da *descrição* da cena, atrelada à caracterização da personagem Polifemo, do ponto de vista da invenção³¹ fica evidente, por um lado, o emprego dos lugares comuns relativos à pessoa, cujo principal modelo se encontra em Quintiliano, sendo o tópico da nação aquele que, em maior medida, oferece ocasião para a *descrição* do lugar; por outro lado, como vimos, os modelos

³⁰ Ovídio *Met.* XIII 775 - 777. Versão de Millán: 'Verdadera / profecía burló, y la costa hollando / el regreso emprendió a su oscura cueva.'

³¹ Lausberg § 260 A *inventio* (Her. 1, 2, 3; Quint. 3, 3, 1), εὐρεσις, é o encontro ou achado das idéias. A *intellectio* é um processo receptivo compreensivo; consiste em compreender as *res* dadas. A *inventio* é um processo produtivo criador; consiste em extrair as possibilidades de desenvolvimento das idéias contidas, mais ou menos, ocultamente na *res* (*excogitatio*). '... Existem lugares, conhecidos da prática escolar e comprovados como bons repetidas vezes na prática, nos quais a busca está recomendada. A τέχνη retórica reuniu e sistematizou esses lugares, nos quais antes de tudo se deve buscar, com grande probabilidade de encontrar. Os 'lugares' (τόποι, *loci*) consistem em fórmulas apropriadas de investigação e busca que podem levar a descobrir as idéias que nos interessam.

Lausberg § 443 'A *dispositio* (Quint. 3, 3, 1; Cic. *Inv.* 1, 7, 9; Herm. 3, 9, 16), *collocatio*, é a ordem das idéias e pensamentos que encontramos graças à *inventio*, ordem que tende a utilidade da própria causa. A função básica da disposição consiste na distribuição de um todo (portanto, do conjunto do discurso, assim como de suas partes integrantes, *res* e *verba*). 'A distribuição pode obedecer a dois motivos: energia e integridade. Sublinhar a energia tem como resultado, a distribuição do conjunto em dois membros antitéticos. Sublinhar a integridade tem como resultado a distribuição do conjunto em três membros.'

tradicionais de maior rendimento são Homero e Ovídio, diante dos quais fica evidente a amplificação do tema em Góngora. Quanto aos procedimentos da elocução, destacam-se, entre os tropos, a metáfora, a metonímia e o copioso uso da hipérbole; no que toca às figuras, destaca-se o emprego do hipérbato, segundo os distintos graus de adequação de *res* e de *verba*, a utilização das tendências caóticas da enumeração e da hipotipose.

Ao examinar essa *descrição* gongórica da gruta de Polifemo, nos deparamos com o gênero de prática que fundamenta as reflexões teóricas das preceptivas do engenho; neste caso, duas metáforas³² dão curso ao procedimento engenhoso: a primeira consiste na translação do termo 'gruta' por 'boca', e a segunda do termo 'rochedo' por 'mordança'. Entre estes objetos distintos fica estabelecida uma relação analógica fundada na forma aparente de ambos, que se assemelham, no primeiro caso, por pertencerem ao gênero comum 'cavidade' e, no segundo, por pertencerem ao gênero comum da 'atividade', pois ambos exercem a função de fechamento. Contudo, essa relação aguda não pára por aqui; na sexta oitava, ela é retomada, aditando uma nova circunstância engenhosa, bocejo, à metáfora de base, boca, através do epíteto 'formidável bocejo da terra'. Essa dupla translação que faz derivar de gruta boca, e de boca, bocejo, comporta ainda alusão ao mito de Tifeu, engenhosamente associado à morada de Polifemo.

³² Emanuele Tesauro / *Il cannocchiale Aristotelico*, Berlin, 1968, pág. 166. 'Et eccoci alla fin peruenuti grado per grado al più alto colmo delle *Figure Ingegnose*: à paragon delle quali tutte le altre *Figure* finqui recitate perdono il pregio: essendo la METAFORA il più *ingegnoso & acuto*: il più *pellegrino & mirabile*: il più *gioviiale & gioueuole*: il più *facondo & fecondo* parto dell' humano intelletto.' 'Ingegnosissimo veramente: peroche se l'ingegno cosiste (come dicemmo) nel ligare insieme le remote & separate notioni degli propositi obietti; questo apunto è l'officio della *Metafora*, & non di alcun'altra figura: percioche trahendo la mente, non men che la parola, da um Genere all'altro; esprime um concetto per mezzo di un'altro molto diverso: trovando in cose dissimiglianti la simiglianza. Onde conchiude il nostro Autore, che il fabricar Metafore sai fatica di um perspicace & agilissimo ingegno.'

Copa de Baco, Horto de Pomona

Depois de encerrar a caracterização de Polifemo referindo-se aos efeitos devastadores produzidos pelo som de seu instrumento rústico, Góngora passa a descrever a ninfa Galatéia. A beleza e o caráter galante são as dominantes no conjunto das dez oitavas dedicadas a essa *descrição*. A composição do cenário é aqui executada em função da fecundidade natural, domínio este, segundo a mitologia greco-latina, presidido pelas ninfas³³. Destaca-se, nesse conjunto, a utilização dos procedimentos elocutivos de comparação³⁴, seja através da similitude³⁵, fundada no paralelismo com um fenômeno da vida natural, portanto pertencente ao domínio comum, seja através do exemplo³⁶, que pode restringir-se ao estabelecimento de relações históricas ou, como nesse caso, estender-se à de alusões mitológicas, pertencendo assim a um domínio letrado. A utilização dos procedimentos comparativos como um dos lugares da amplificação pode, em

³³ Brandão, Junito / *Dicionário mítico etimológico*, Vozes, Petrópolis, RJ, 1991. 'Com o nome genérico de ninfas são chamadas as divindades femininas secundárias da mitologia, vale dizer, divindades que não habitam o Olimpo. Essencialmente ligadas a terra e água, simbolizam a própria força geradora daquela.'

³⁴ Lausberg § 404 'A *comparatio* (Quint. 8, 4, 9) se presta especialmente ao gênero epidítico, já que os sucessos tomados da história, da poesia e do mito, se apresentam como superados pelo objeto que elogiamos.

³⁵ Lausberg § 843 'A *similitudo* é um meio probatório, mas também é uma figura do *ornatus* (Quint. 5, 11, 5;). A *similitudo* é uma realidade da vida natural e da vida humana em geral (não fixada historicamente), a qual se põe em relação de paralelismo com o assunto enfrentado pelo orador. A força poética da *similitudo* está na consonância com sua força probatória: ao fazer um chamamento às experiências gerais da vida natural e humana a *similitudo* encarece e esclarece o assunto tratado no discurso.' § 845 'Em geral se podem distinguir três graus de cognoscibilidade da *similitudo*: um grau máximo, um intermediário e um mínimo. O grau de cognoscibilidade se refere tanto ao conteúdo da imagem comparativa quanto à conexão dessa imagem com o objeto ilustrado pela comparação. Em princípio, o conteúdo da imagem deve ter um grau de cognoscibilidade superior ao da coisa ilustrada pela comparação.' 3) O grau mínimo de cognoscibilidade mostra conteúdos comparativos completamente inusitados ou conexões totalmente infrequentes entre a imagem comparativa e o objeto por ela ilustrado. Os conteúdos comparativos inusitados se referem aos domínios especiais, pouco acessíveis ao conhecimento geral, da vida da natureza ou humana, ou se acercam ao *exemplum* ao incluir a história ou a mitologia, portanto, pressupõe uma formação escolar e pode inclusive ter efeitos pedantes, mas podem adotar, especialmente nos poetas, acentos sublimes e religiosos, ao incluir a mitologia.

³⁶ Lausberg § 410 Propriamente o exemplo é um caso particular da similitudo em sentido amplo. § 411 'Há o exemplo histórico referente à história, e há o exemplo poético, referente à fábula.

alguns casos, chegar às proporções de uma *descrição*, como ocorre, por exemplo, na *descrição* de Galatéia executada por Ovídio em suas *Metamorfoses*. A versão gongórica da mesma efrase, contudo, ainda que se utilize, basicamente, do mesmo procedimento técnico, obtém um efeito bastante distinto, revelando outras sutilezas no manejo das fontes greco-latinas emuladas.

Ninfa, de Doris hija, la más bella,
adora, que vio el reino de la espuma.
Galatéia es su nombre, y dulce en ella
el terno Venus de sus Gracias suma.
Son una y otra luminosa estrella
lucientes ojos de su blanca pluma:
si roca de cristal no es de Netuno,
pavón de Venus es, cisne de Juno³⁷.

O primeiro dístico dessa oitava corresponde à transição entre a *descrição* de Polifemo, sujeito oculto desse período, e a de Galatéia. O primeiro dos elementos comparativos que compõem essa enumeração funda-se em um exemplo poético³⁸, que consiste na expressão da superior beleza de Galatéia em relação à suas irmãs, as Nereidas.

Ao segundo elemento dessa enumeração corresponde a doçura, integrante da *descrição* de Galatéia também em Ovídio:

Nerine Galatea, thymo mihi dulcior Hyblae³⁹

³⁷ Oitava número 13.

³⁸ Op. cit. 34.

³⁹ Virgílio, VII *Bucólica*, vs. 37. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos: Nereida Galatéia, ó doce, mais que o timo de Hibla.

Se, em Ovídio, essa doçura é expressa através de um símile, o âmago do Hibla, monte siciliano famoso por seu mel, em Góngora ela corresponde ao modo através do qual se acomodam em Galatéia as virtudes das três graças⁴⁰ de Vênus, acrescentando, ao símile ovídico a alusão mitológica que hiperbolicamente unifica em Galatéia a tripla personificação da beleza: Eufrosine, Talia e Aglaia.

No segundo quarteto, é estabelecida uma dupla relação de similitude, uma, entre a pele da ninfa e a plumagem do cisne; a outra, entre duas estrelas e os olhos de Galatéia. Entre os antecedentes greco-latinos para a *descrição* de Galatéia é freqüente a comparação entre essa Ninfa e a plumagem do cisne, como na VII *Bucólica* de Virgílio:

candidior cynnis, hedera formosior alba,⁴¹

Ou, nas Metamorfoses de Ovídio:

lucidior glacie, matura dulcior uva,
mollior et cygni plumis et lacte coacto,⁴²

Onde Galatéia, também é comparada a um pavão:

laudato pavone superbior, acrior igni,⁴³

A inversão que predica ao termo 'estrelas' o termo 'olhos', associada à translação de 'pele' por 'pluma' proporciona, neste caso, a derivação da correlação

⁴⁰ As três graças (χάρις) de Vênus, Eufrosine (alegria), Talia (florescimento) e Aglaia (brilho), são representadas, freqüentemente, por três jovens nuas que dançam em círculo, em uma tripla personificação da beleza, que acompanha ora o coro das musas, ora Vênus ou Apolo.

⁴¹ Virgílio, VII *Bucólica*, vs. 38. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos: 'mais cândida que o cisne e mais formosa que a hera branca'.

⁴² Op. cit. 28. vs. 794- 795 '..., luciente más que el hielo, / como uva dulce, como pluma suave / o cual leche cuajada,...'

⁴³ Ídem. v. 802. 'más soberbia que el pavo, más quemante que el fuego,...'.

analógica aguda ‘pavão’ que, ao relacionar termos trasladados anteriormente ‘pluma’ e ‘olhos’, estabelece uma conexão inusitada entre eles. Essa correlação sutil fundamenta a inversão das aves atribuídas a Juno e a Vênus que, segundo a tradição greco-latina, são respectivamente o pavão e o cisne. Galatéia, por possuir a pele branca, assemelha-se ao cisne, consagrado a Vênus, porém, os olhos que se dispõem sobre sua pele branca produzem a semelhança com o pavão, consagrado a Juno, sendo assim, pode-se dizer que ela é o pavão de Vênus, do mesmo modo que se pode dizer que ela é o cisne de Juno. Vale lembrar aqui o artifício da metáfora por analogia, descrito por Aristóteles e retomado, com grande ênfase, nas preceptistas do XVII.

Essa comparação entre Galatéia e as divindades olímpicas, Juno e Vênus, amplifica-se, no primeiro quarteto da oitava seguinte, com eleição das flores que a alvorada ‘desfolha’ sobre Galatéia; agora, as rosas vermelhas de Vênus mesclam-se aos lírios candidos de Juno.

Purpúreas rosas sobre Galatea
la Alba entre lilios cándidos deshoja:
duda el Amor cuál más su color sea,
o púrpura nevada, o nieve roja.⁴⁴

A hesitação⁴⁵ de Cupido em determinar qual é a cor da pele de Galatéia, sob a luz da alvorada transfigurada em pétalas de flores, fornece ocasião, mais uma vez, para a inversão dos atributos ‘nevada’ e ‘roja’, relacionados ao duplo análogo descritivo, ‘púrpura’ e ‘nieve’. Essa inversão dos atributos, assim como no caso das aves de Juno e Vênus, recusa dar plena associação a qualquer um dos análogos,

⁴⁴ Primeiro quarteto da oitava de número 14.

⁴⁵ Lausberg § 776. ‘A *dubitatio* consiste em o orador tratar de fortalecer a credibilidade de seu próprio ponto de vista, fingindo um apuro oratório que se manifesta na súplica que dirige ao público em forma de pergunta, para que este lhe assessorar a respeito da maneira como deve fazer seu discurso de acordo com o que o assunto e a situação exigem.’

enunciando uma mescla intrínseca de ambos, a qual, supostamente, não poderia, por insuficiência dos atributos de qualquer símile, ser enunciada de outro modo.

A retomada dos atributos de Vênus e de Juno como análogos para a *descrição* de Galatéia mostra aqui novamente em que medida ocorre, em Góngora, a aplicação dos procedimentos agudos à matéria antiga. A última espécie de agudeza incomplexa descrita por Baltasar Gracián, a dos conceitos por alusão⁴⁶, funda-se no apontamento misterioso de algum termo, história ou circunstância. Neste caso, a *descrição* gongórica de Galatéia encontra na correlação entre os análogos primários, pluma e olhos, a circunstância para uma translação secundária, pavão, cuja mescla fornece ocasião para a inversão sublime que se aplica às aves consideradas como atributos dessas duas divindades. A soberba do pavão mescla-se aqui à graciosidade do cisne para a composição das qualidades de Galatéia, de modo que a alusão explícita às divindades comporta uma misteriosa inversão dos atributos, cujo entendimento exige não apenas o conhecimento das entidades referidas, mas também da precisa delimitação dos atributos que cabem a cada uma delas, tanto o uso das aves quanto o das flores.

Por serem as ninfas divindades que simbolizam a fecundidade da natureza, os temas da fertilidade da terra e da copiosidade dos rebanhos integram-se, aqui, aos elementos da *descrição* de Galatéia, retomando assim, na décima oitava estrofe, a *descrição* da Sicília. O procedimento elocutivo que fundamenta a composição dessa cena é, mais uma vez, a enumeração⁴⁷, cujos elementos são eleitos entre os produtos oferecidos pela fertilidade do solo siciliano. Cada um desses elementos da enumeração é apresentado como dádiva oferecida pela divindade que o preside

⁴⁶ Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio*, Castalia, 1987, Pág. 151. 'A alusão, com seu enigmático artifício, parece que imita a locução e a sutileza angélica. Tem por fundamento o que as outras agudezas por realce. Seu nome de alusão mais parece que a censura que a define, pois se derivando do verbo latino *ludo*, que significa jogar, lhe duvida, se não lhe nega, o grave, o sério e o sublime. Consiste seu artifício formal em fazer relação a algum termo, história ou circunstância, não a exprimindo, mas apontando-a misteriosamente, como se vê e se goza neste princípio daquele grande assunto de Dom Antonio de Mendonza, ...'. 'Sutileza em cifra, que para entendê-la é necessário notícia transcendente e um engenho que se aplique, às vezes, a adivinho.'

⁴⁷ Lausberg, *enumeratio*. cf. nota número 6.

na mitologia latina: as vinhas correspondem ao domínio de Baco, as frutas ao de Pomona, os Grãos ao de Ceres e os rebanhos ao de Pales. Desse modo fica estabelecida entre esses elementos uma relação de consonância⁴⁸, fundada no fato de que todos são objetos da atividade mítica, à qual devem sua fertilidade. Contudo, os elementos dessa enumeração estão ainda relacionados, dois a dois, segundo relações de dissonância⁴⁹, fundadas nas circunstâncias opostas de lugar. Por fim, observa-se que os elementos dessa enumeração são recolhidos, no segundo quarteto da oitava dezenove, e integrados à *descrição* de Galatéia, que aparece como a divindade que recebe as oferendas relativas às dádivas oferecidas por Baco, Ceres, Pomona e Pales:

Sicilia, en cuanto oculta, en cuanto ofrece,
copa es de Baco, huerto de Pomona:
tanto de frutas ésta la enriquece,
cuanto aquél de racimos la corona.

A circunstância de lugar que fundamenta aqui a contraposição dos extremos opostos é estabelecida através dos verbos prosopopaicos 'oculta' e 'ofrece', sendo o objeto do primeiro a 'copa'⁵⁰ de Baco' (pois o latinismo 'copa' não se aplica somente à taça, mas também aos recipientes em que o vinho é armazenado, que

⁴⁸ Op. cit. 45, Gracián, *Agudeza*, pág. 64. A propósito dos conceitos por correspondência e proporção: 'O sujeito sobre quem se discorre e pondera – seja em conceituoso panegírico, seja em engenhosa crise, digo elogiando ou vituperando – um como o centro, de quem reparte o discurso, linhas de ponderação e sutileza às entidades que o rodeiam; isto é, aos adjuntos que o coroam, como são suas causas, seus efeitos, seus atributos, qualidades, contingências, circunstâncias de tempo, lugar, modo, etc., e qualquer outro termo correspondente; vai os encarecendo de um em um com o sujeito, e uns com os outros entre si; e descobrindo alguma conformidade ou conveniência, que digam, seja como principal sujeito, seja uns com os outros, exprime-a pondera-a, e nisto está a sutileza'.

⁴⁹ Idem pág. 74. 'A improporção é outro extremo nesse modo de agudeza, contrária a passada, mas não desigual, porque dos opostos pode ser êmula a perfeição. Forma-se por artifício contraposto à proporção,...' 'Ali se busca a correspondência; aqui ao contrário a oposição entre os extremos.'

⁵⁰ Trata-se aqui de um latinismo, previsto já no *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* de Covarrubias: segundo o qual a voz 'copa', significa 'vaso en que bebemos ancho e capaz; de la

permanecem ocultos dentro das adegas), e o objeto do segundo o 'horto de Pomona'. Contudo, ao predicar às vinhas e aos hortos sicilianos os domínios de Baco e de Pomona, fica estabelecida uma relação de semelhança segundo o critério da quantidade, pois, se as vinhas que crescem nas encostas elevadas coroam a ilha com seus cachos, na mesma medida, Pomona enriquece os vales com seus frutos. Um procedimento paralelo a este ocorre na ponderação da abundância de grãos e de rebanhos que se encontram nas várzeas e nos cumes da ilha, executada no primeiro quarteto da oitava seguinte:

A Pales su viciosa cumbre debe
lo que a Ceres, y aún más, su vega llana;
pues si en la una granos de oro llueve,
copos nieva en la otra mil de llana.

Aqui novamente a circunstância de lugar ampara a contraposição de dois extremos opostos, os cumes e as várzeas, e da ponderação entre a quantidade de grãos produzidos nas várzeas e a quantidade de lã produzida nos cumes nasce a relação de conformidade entre um lugar e outro, a abundância, representada através de dois símiles hiperbólicos: a chuva e a neve, cujos objetos são, respectivamente, grãos de ouro de Ceres e os velos de lã de Pales. Os paralelismos entre os dois últimos quartetos aparecem intercalados por um terceiro que descreve o carro de Ceres percorrendo os campos sicilianos, de modo que a magnitude da fertilidade deles fornece ocasião para a exageração engenhosa apontada por Gracián⁵¹, que estabelece a correlação entre e as províncias européias, que ali se abastecem de grãos, e as formigas:

palabra antiga latina *copes*, *sive copis*...⁵¹ A los taberneros llaman los latinos *capones*, a *cupa*, por los vasos en que tienen vino, o por aquellos en que beben.'

⁵¹ Cf. *Agudeza*, pág. 199.

En carro que estival trilho parece,
a sus campañas Ceres no perdona,
de cuyas siempre fértiles espigas
las provincias de Europa son hormigas.

Essa disposição dos elementos da *descrição* favorece o sutil ocultamento das relações entre os termos correlacionados, cuja articulação precisa revela-se somente sob o cuidadoso exame de cada um dos termos, desvelando, assim, as agudas conexões estabelecidas entre eles. Os elementos enumerados até aqui são, agora, recolhidos e integrados à *descrição* de Galatéia:

De cuantos siegan oro, esquilan nieve,
o en pipas guardan la exprimida grana,
bien sea religión, bien amor sea,
deidad, aunque sin templo, es Galatea.

A recuperação dos dois últimos elementos enumerados ocorre através da menção aos análogos metafóricos estabelecidos anteriormente, ouro e neve, integrados agora como objetos da ação dos tosquiadores e dos ceifadores; também as vinhas, que não haviam sido antes transladadas, são agora referidas pela ação dos vindimadores. Galatéia aparece agora como objeto de devoção de todos esses agentes; contudo, a causa de tal veneração é expressa através de uma hesitação⁵², que enfatiza a dúvida entre o louvor religioso e o afeto amoroso.

Nessa *descrição* de Galatéia o núcleo dos procedimentos inventivos situa-se, como vimos, no aditamento de sutis alusões mitológicas, assim como no estabelecimento de relações inusitadas entre os análogos tradicionalmente integrados a esse tema. Enfim, a variedade dessa *descrição* deriva tanto da sutil

⁵² Cf. nota 45.

articulação dos lugares tradicionais aos quais alude, quanto do conjunto dos procedimentos elocutivos empregados, ou seja, a enumeração de termos comparativos, sob os quais acomodam-se os símiles agudos, as metáforas analógicas, as inversões de atributos, a constante hipérbole e as sutis correlações, sejam elas de conformidade ou de contraposição.

O agudo lugar ameno

A *descrição* do lugar ameno é um tópico extremamente difundido na tradição poética greco-latina e renascentista; é, contudo, ainda pouco estudado em seus fundamentos retóricos e poéticos. Do mesmo modo que as tópicas laudatórias traçam os contornos de um ideal humano, elas oferecem também um modelo idealizado de *descrição* do cenário poético, e esse é o lugar ameno. As origens do tópico são as mais remotas: as descrições homéricas da ilha das cabras, da gruta de Calipso e dos jardins de Alcino fornecem o ponto de partida; com Teócrito ele se torna o cenário da poesia pastoril, convertendo-se em matéria de um gênero específico, o idílio; os diálogos platônicos o tomam como lugar recluso, propício ao ócio letrado. Como é sabido os idílios gregos são a principal fonte de Virgílio para a composição das *Bucólicas*, nas quais a *descrição* do lugar ameno, como cenário da poesia pastoril, é transladado ao mundo latino, tornando-se, posteriormente, modelo para o gênero de elocução sutil⁵³.

Entre os latinos, a *descrição* do lugar ameno torna-se objeto do exercício retórico de *descrição*, como aponta Horácio no início de sua *Epístola aos Pisões*, advertindo a propósito da precisa eleição dos componentes na composição de um dado tópico. A *descrição* encomiástica de lugares, enquanto objeto da *descrição* (*descripio*, ἔκφρασις) é entendida como uma das diversas maneiras de tratar os assuntos, segundo as quais se subdividem os exercícios retóricos, tendo duas finalidades: a clareza (σαφής) e a simulação da presença (ἐνάργεια). No caso da *descrição* gongórica desse tópico, observa-se, contudo, uma particularidade decisiva, pois executa um tratamento agudo do lugar ameno.

Se nos excertos precedentes a *descrição* da cena aparece como um dos lugares comuns relativos à pessoa, colaborando assim para que as personagens sejam apresentadas segundo uma disposição de caráter favorável à trama, agora, quando

⁵³ Cf. nota 109.

entra em curso a ação, a *descrição* do lugar ocorre como tópico relativo à *res*, ou seja, como um dos lugares comuns que servem de fonte para os argumentos acerca do fato ou assunto de que se trata, fornecendo, juntamente com o tópico do tempo, as causas circunstanciais que ocasionam o encontro entre Ácis e Galatéia. A produção da atmosfera erótica, dominante nas oitavas que descrevem a corte entre eles, depende em grande medida dos elementos que são integrados ao cenário. A *descrição* do lugar é aqui o núcleo acerca do qual gravitam os elementos que conduzem à dominância dos aspectos lascivos da cena, produzindo a gradativa associação entre o sítio ameno e um leito de ervas, ao mesmo tempo que incorpora, agudamente, os elementos tradicionais da modalidade erótica do cenário pastoril.

Onde furta um loureiro seu tronco ao sol ardente

Na primeira cena que descreve a ação da fábula, Galatéia aparece sob a sombra de um loureiro, reclinada sobre as ervas, com as mãos estendidas em direção às águas de uma fonte. Ali, ela adormece ao som harmonioso do canto de rouxinóis:

La fugitiva ninfa, en tanto, donde
hurta un laurel su tronco al sol ardiente,
tantos jazmines cuanta hierba esconde
la nieve de sus miembros, da a una fuente.
Dulce se queja, dulce le responde
un ruiseñor a otro, y dulcemente
al sueño da sus ojos la armonia,
por no abrasar con tres soles el día.⁵⁴

Já nesse primeiro período aparecem os elementos fundamentais para a composição do lugar ameno, um sítio sombreado recoberto por ervas e jasmims, banhado pelas águas de uma fonte. Aqui, a oração principal, que pondera a quantidade de ervas escondidas pelos membros de Galatéia com a quantidade de jasmims (outro análogo para a pele da ninfa) que ela ‘dá a uma fonte’, aparece intercalada por um membro que expressa a circunstância de lugar, a sombra de um loureiro, referida por uma paráfrase que alude à legenda mitológica da metamorfose de Dafne⁵⁵. Concentra-se nessa alusão um engenhoso enlace para o

⁵⁴ Oitava número 23.

⁵⁵ J. Brandão ‘Filha do rio Ládon ou Peneu, e de Géia, Dafne era uma ninfa amada por Apolo. Perseguida pelo deus, a jovem fugiu, mas, quando percebeu que ia ser alcançada, suplicou ao pai que a transformasse. O deus rio Ládon, ou Peneu, a metamorfoseou em loureiro, a árvore predileta de Apolo. O amor tão intenso do deus pela ninfa, segundo uma tradição bem antiga, fora provocado por Eros. É que Apolo gracejou do filho de Afrodite. Julgando que o arco e a flecha eram atributos seus, o filho de Leto disse a Eros que as flechas por este usadas não passavam de uma brincadeira de menino travesso. Acontece que o ‘deus do amor’ possuía na aljava a flecha que

tema desenvolvido nas oitavas seguintes, que representam a vingança de Vênus sobre o desdém de Galatéia. O hipérbato que desloca, na oração principal, o predicado do primeiro termo da comparação, 'dá a uma fonte', para uma posição posterior ao segundo termo comparativo, associado aos dois distintos análogos metafóricos utilizados para referir-se aos membros da ninfa, jasmims e neve, assim como a contraposição dos verbos empregados em cada um dos termos da comparação, 'dar' e 'esconder', produzem um arranjo complexo, seja pela sutil alusão mitológica, seja pela disposição sintática de seus membros. A acumulação de tais procedimentos favorece a ênfase no aspecto relativamente estático do quadro descrito, opondo-se assim à fugacidade atribuída até então à personagem.

O segundo período dessa oitava integra à cena o canto dos rouxinóis, introduzido por duas metáforas verbais que expressam a ação da cada um desses pássaros por 'queixar'⁵⁶ e 'responder'; a essas metáforas soma-se uma anáfora⁵⁷ de hemistíquio aplicada ao adjetivo 'doce' que, nesse caso, exerce a função adverbial. Depois de repetir esse qualificativo na anáfora, Góngora volta a empregar o mesmo termo no início do membro seguinte, agora, em sua forma adverbial

produz amor e a que provoca aversão. Para se vingar feriu o coração de Apolo com a flecha do amor e a Dafne com a da repulsa e aversão.' pág. 257.

⁵⁶ Nesse caso a escolha do análogo metafórico agudamente alude a metamorfose de Filomela em rouxinol, pássaro cujo canto é miticamente associado às lamentações ou queixas dessa filha de Pandíon, violada por seu cunhado Tereu. Junito Brandão, Vol. I pág. 444: 'Filomena e Procne são as filhas de Pandíon, rei da Atenas. Tendo havido guerra por questões de fronteira, entre Atenas e Tebas, comandada esta última por Lábdaco, Pandíon solicitou o auxílio do rei da Trácia Tereu, graças a cujos préstimos obteve retumbante vitória. O soberano ateniense deu ao aliado sua filha Procne em casamento e logo o casal teve um filho, Ítis. Mas o cunhado se apaixonou pela cunhada Filomela e a violou. Para que ela não pudesse dizer o que lhe acontecera, cortou-lhe a língua. A jovem, todavia, bordando numa tapeçaria o próprio infortúnio, conseguiu transmitir a irmã a violência de que fora vítima. Procne, enfurecida, resolveu castigar o marido: matou o filho Ítis e serviu-lhe as carnes ao Pai. Em seguida, fugiu com a irmã. Interado do crime Tereu, armado com um machado, saiu em perseguição das filhas de Pandíon, tendo as alcançado em Dáulis na Fócida. As jovens imploraram o auxílio dos deuses e estes, apiedados, transformaram procne em rouxinol e Filomena em Andorinha. Tereu foi metamorfoseado em mocho. Há variantes no mito. A principal delas é a que faz filomela esposa de Tereu, invertendo os papéis com Procne. Nesse caso a primeira foi transformada em rouxinol e Filomela em andorinha.'

⁵⁷ Lausberg § 629 'A repetição intermitente do começo de um membro ou inciso se chama anáfora.' 'Metricamente a anáfora pode aparecer: 1) como anáfora de todo o verso (Dante, *Inf.* 3, 1); - 2) como

propriamente, aplicada à ação de Galatéia, sujeito oculto desse período. O canto dos rouxinóis aparece como o fator que produz a passagem do estado de vigília ao de sono, ao qual a ninfa 'dá seus olhos', contudo, o termo 'harmonia' exerce aqui uma dupla referência, pois se aplica, não somente ao canto dos rouxinóis, mas também à conformação física do rosto da ninfa adormecida. No verso que fecha essa oitava real, Góngora novamente lança mão da metáfora hiperbólica que compara os olhos ao sol por seu brilho; no entanto, a essa metáfora usual acresce uma circunstância engenhosa, fundada na causa da ação descrita. Aqui, a perspicácia elocutiva não se manifesta pela escolha de um análogo metafórico inusitado (pois a translação do termo 'olhos' por 'sol' é bastante recorrente, não só em Góngora, mas na maioria dos modelos seiscentistas), mas pelo acréscimo de uma circunstância recôndita ao análogo escolhido, nesse caso, a causa, traduzida pela possibilidade de queimar o dia com mais dois sóis, os olhos da ninfa.

Nesse último quarteto, a anáfora aplicada à doçura do canto dos rouxinóis, assim como a comparação entre os olhos e o sol, fornecem uma ocasião bastante propícia para o apontamento das matrizes petrarquistas na *Fábula de Polifemo e Galatéia* de Góngora. Já os comentadores do XVII⁵⁸ haviam apontado a associação entre esse trecho e um dos sonetos do *Cancioneiro*.

Quel rosignuol, che si soave piagne
Forse suoi figli, o sua cara consorte,
Di dolcezza empie il cielo e le campagne
Con tante note si pietose e scorte,
E tutta notte par che m'accompagne,
E mi rammente la mia dura sorte:
Ch'altri che me non ho di chi me lagne;

anáfora de hemistíquio (anáfora de cesura ; Virg. *Écl.* 10, 42 '*hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori*'; - 3) como anáfora de cesura acumulada (*Aen.* 3, 490); - 4) como anáfora independente do verso. '

Che 'n Dee non credev'io regnasse Morte.
Oh, che lieve é ingannar, chi s'assecura!
Que' duo bei lumi, assai più che 'l sol chiari,
Chi pensò mai veder far terra oscura?
Or conosco io che mia fera ventura
Vuol che vivendo e lagrimando impari,
Come nulla qua giù diletta e dura.⁵⁹

A presença dos modelos poéticos do humanismo italiano é evidente na lírica do *siglo de oro*. Em Petrarca, as técnicas retóricas, calcadas, sobretudo, no modelo ciceroniano, já se encontram a serviço da composição lírica, elegíaca e pastoril, cujas principais fontes estão, respectivamente, em Horácio, Ovídio e Virgílio. Contudo, a influência do estilo sentencioso, presente no *Cancioneiro*, configura-se como o principal ponto de confluência entre Góngora e Petrarca.

Dois são os pontos de contingência entre esse soneto e o quarteto da fábula referido: a ênfase na doçura do canto dos rouxinóis e a comparação dos olhos como o sol, segundo a qualidade do brilho. O primeiro ponto, em ambos os casos, atende aos procedimentos da hipotipose, pois consiste na enumeração de uma particularidade sensitiva do objeto, cuja atividade aparece como causa da ação descrita, contudo, o segundo, a comparação entre os olhos e o sol, resolve-se de modo distinto em ambos os casos, evidenciando, assim, a emulação gongórica. Em Petrarca, o brilho dos olhos, hiperbolicamente, supera a claridade do sol, causando o engano que o leva a crer na imortalidade de Laura. Em Góngora, essa mesma relação hiperbólica aparece como causa do adormecimento da ninfa, isto é, a mesma causa é agora aduzida do contrário, considerando a possibilidade de

⁵⁸ Alonso, D. / *Góngora y el Polifemo*, pág. 661. 'Vilanova há señalado con mucho acierto el origen petrarquesco de esta espécie de anáfora.'

⁵⁹ Petrarca, Francesco / *Il Canzoniere e I Trionfi* con introduzione, notizie bio-bibliografiche e commenti di Andrea Moschetti, Francesco Valladri, Milano, 1924, pág. 344.

abrasar-se o dia, caso ela estivesse acordada. Essa ponderação misteriosa⁶⁰, cujo artifício consiste em encontrar uma razão sutil para a correlação estabelecida entre as circunstâncias do sujeito descrito, funda a emulação gongórica do modelo petrarquista na comparação hiperbólica dos olhos com o sol.

⁶⁰ Gracián, pág. 88. '... quem diz mistério, diz prenhez verdade escondida e recôndita, e toda notícia que custa, é mais estimada e gostosa.' 'Consiste o artifício dessa espécie de agudeza levantar mistério entre a conexão dos extremos ou termos correlatos do sujeito, repito, causas, efeitos, adjuntos, circunstâncias, contingências e depois de ponderada aquela coincidência e união, dá-se uma razão sutil, adequada, que a satisfaça.'

Latindo o cão do céu estava

Ao tópico do lugar está ligado o tópico do tempo, de ambos derivam-se as circunstâncias da ação. Aqui a determinação do tempo é executada em função da *descrição* do estado de ânimo em que se encontra Ácis ao chegar ao lugar ameno. A hora é a mais quente do dia, quando o sol se encontra no topo do céu, e o dia o mais quente do ano, a canícula. Suando e com os cabelos empoeirados, Ácis se depara com a ninfa adormecida e hesita entre saciar a sua sede com as águas da fonte ou seus olhos com a contemplação de Galatéia adormecida:

Salamandria del Sol, vestido estrellas,
latiendo el Can del cielo estaba, cuando
(polvo el cabello, húmidas centellas,
si no ardientes aljófares, sudando)
llegó Acis; y, de ambas luces bellas
dulce Occidente viendo al sueño blando,
su boca dio, y sus ojos cuanto pudo,
al sonoro cristal, al cristal mudo.⁶¹

O emprego do termo canícula para designar a época mais quente do ano deve-se ao fato de que o sol, nesse período, encontra-se na constelação de cão maior. A fim de por em evidência essa circunstância astronômica, aplica-se aqui um epíteto⁶² metafórico à constelação, chamando-a 'salamandria del sol', fundando a analogia na crença de que esse animal reside nas chamas. Entre este epíteto agudo e o nome a que ele se refere, intercala-se uma oração reduzida composta de

⁶¹ Oitava número 24.

⁶² Lausberg, § 676, Vol. II, pág. 141. O fenômeno mais estudado da acumulação subordinante é o epíteto; o epíteto é um complemento atributivo (adjetivo, aposição substantiva, aposição perifrástica) de um substantivo. O epíteto serve para o *ornatus*; a enunciação sem epítetos resulta

particípio e objeto direto, na qual ocorre um assíndeto que suprime a preposição 'de'. A utilização deste procedimento, que consiste na imitação do acusativo grego⁶³ de relação ou de parte, constituiu-se como um dos artifícios a cerca dos quais geraram-se muitas polêmicas a propósito da 'obscuridade' da elocução de Góngora, contudo, já os comentadores antigos da fábula trataram de localizar inúmeros antecedente latinos, italianos e espanhóis para esse tipo de emprego. Por fim, adita-se ao sujeito desse período uma circunstância derivada do nome, fundamentando a prosopopéia que, ao aplicar o verbo latir em sua forma de gerúndio à constelação de Cão Maior, apresenta o objeto descrito em ato. Esse agudo detalhamento do tópico temporal produz as condições de verossimilhança para a *descrição* do estado de ânimo de Ácis na hora de sua chegada. Nessa *descrição*, duas cláusulas absolutas⁶⁴ modais, enunciadas em isócolo⁶⁵, qualificam o cabelo e as sobrancelhas de Ácis, empregando para isso os adjuntos dissonantes

pobre e desnuda, como inversamente, um excesso de epítetos faz o estilo pomposo e inchado. § 683 Os epítetos trópicos cambiam sua significação própria em uma metáfora ou em uma metonímia.

⁶³ *Esbozo de una Nueva Gramática de la Lengua Española*, Real Academia Española, Espasa-Calpe, Madrid, 1973. pág. 496, § 3.16.15c. 'Acusativo grego. Nossos poetas do *Siglo de oro* construíram por vezes o particípio conjunto (e também adjetivos) à maneira dos gregos, dando-lhe por complemento um substantivo que denota que a significação do particípio não deve atribuir-se a todo o ser – pessoa, animal ou coisa – designado pelo nome ou pronome com o qual concordam, mas somente a uma parte ou membro desse ser designado por aquele substantivo. Esta construção recebe o nome de acusativo grego e também de acusativo de restrição ou de limitação.

⁶⁴ *Idem*, § 3.16.10 e seguintes. 'O gerúndio como núcleo de uma oração circunstancial. – Na oração composta, o gerúndio equivale com frequência a uma subordinada que denota alguma circunstância de *modo*, *tempo*, *causa*, *condição* ou *concessão*, e que afeta inteiramente a oração composta, da mesma maneira que os complementos circunstanciais afetam a toda a oração simples. O gerúndio em sua dupla qualidade de advérbio e de particípio ativo dá a essas subordinadas certa autonomia oracional, em maior ou menor grau segundo se ache em construção absoluta ou em construção conjunta. a) Em construção absoluta, o gerúndio não se refere nem ao sujeito nem ao objeto da oração principal, mas tem como sujeito um nome independente.

⁶⁵ Lausberg § 719. 'O isócolo (ισόκωλον, páρισον, παράσις) consiste na justaposição de dois ou mais membros ou incisos, mostrando os membros (ou incisos) a mesma ordem em seus elementos respectivos. Os membros por sua vez podem constituir orações principais ou secundárias sintaticamente completas, ou constar de pelo menos dois elementos bimembres, os quais se integram em uma oração como parênteses, graças a um elemento superior comum a ambos.' § 723 'Apesar da igualdade da estrutura sintática, a série na sucessão dos elementos não tem que ser forçosamente a mesma em cada membro, há inversões no interior dos membros.' 'Quando o isócolo consta de dois membros, então a contraposição dos membros propicia, por seu conteúdo, a antítese. A força antitética pode intensificar-se mediante o entrecruzamento dos elementos correspondentes.

‘poeira’ e ‘umidade’. Em seguida, uma correção⁶⁶ de tipo A se não B, retifica o membro ‘húmidas centellas’, substituindo-o por um membro metafórico que translada as gotas de suor por aljôfares.

A fim de descrever o objeto da contemplação de Ácis retoma-se a metáfora que translada os olhos da ninfa por sóis, contudo, agora, como a ninfa se encontra adormecida, Ácis vê o ocidente de suas luzes, pois elas se ocultam no sono, como o sol se oculta no crepúsculo vespertino. Tanto o aspecto tórrido do cenário descrito quanto o estado de ânimo sedento de Ácis, quando se depara com a imagem da ninfa adormecida no lugar ameno, fornecem ocasião para o cotejo entre os apetites desse personagem. Um quiasma expressa relação de simultaneidade entre eles, o de saciar o calor e a sede nas águas da fonte, e o de saciar o desejo despertado pela contemplação da beleza da Ninfa. Os dois distintos objetos dos apetites de Ácis, a ninfa e as águas da fonte, são referidos por um mesmo análogo metafórico, ‘cristal’, e distinguem-se apenas pelos qualificativos contrapostos aplicados a cada um deles, ‘mudo’ e ‘sonoro’. Fica assim estabelecida uma dupla correlação engenhosa entre os termos ‘boca’/‘fonte’ e ‘olhos’/‘ninfa’, cuja disposição em quiasma, intensificada pela utilização do mesmo análogo metafórico, sugere, em segundo plano, a correlação equívoca ‘boca’/‘ninfa’ e ‘olhos’/‘fonte’, prenunciando assim a temática erótica da ação relatada. O procedimento agudo dominante nessa oitava é a semelhança conceituosa⁶⁷, aplicada tanto aos termos da correlação (que contrapõe os qualificativos, ‘úmido’ e ‘ardente’, empregados, respectivamente, ao

⁶⁶ Lausberg § 784 ‘A *corretio* consiste em melhorar uma expressão que o orador considera, pouco ajustada ou que o público poderia considerar pouco conveniente. A *corretio* é, pois, um meio auxiliar para conseguir o *aptum*, precisamente, tanto o *aptum* semântico onomasiológico entre palavra e coisa mentalizada, como também o ato social entre o discurso pronunciado pelo orador e o público. § 785 ‘A *corretio* semântico onomasiológica consiste em desfazer uma expressão que se acabou de utilizar e supri-la com outra expressão, mais forte no sentido da utilidade da causa. Esta figura ocorre em dois tipos: o tipo afetivamente pobre ‘*sed x, non y*’ e o tipo afetivamente forte *x-x?* *immo y*’,

⁶⁷ Gracián pág. 124. ‘Não qualquer semelhança (na opinião de muitos) contém em si sutileza, nem passa por conceito, senão aquelas que incluem alguma outra formalidade de mistério, contrariedade, correspondência, improporção, sentença e etc. Estas, dizem, são o objeto dessa arte,

termo próprio, 'sobrancelhas', e ao metafórico, 'aljôfares') quanto aos distintos objetos dos apetites de Ácis, referidos pelo mesmo análogo metafórico, porém contrapostos por seus adjuntos, 'mudo' e 'sonoro'.

incluem além do artifício retórico, o conceituoso, sem o qual não seriam mais que tropos e figuras sem alma de sutileza.'

A oferenda

O tópico da fertilidade da terra é agora retomado como ponto de partida para a corte entre as personagens. Ácis executa uma oferta de alimentos à Galatéia, extraíndo desse lugar não somente os alimentos oferecidos, mas também os recipientes adequados a cada um deles. Essa oferenda de Ácis tem como função acentuar a distinção entre a civilidade do jovem e a rusticidade do ciclope ⁶⁸ :

El celestial humor recién cuajado
que la almendra guardó entre verde y seca,
en blanca mimbre se lo puso al lado,
y un copo, en verdes juncos, de manteca;
en breve corcho, pero bien labrado,
un rubio hijo de una encina hueca,
dulcísimo panal, a cuya cera
su néctar vinculó la primavera.⁶⁹

Os elementos dessa oferenda correspondem aos três domínios, mencionados na estrofe anterior, que conferem riqueza a Ácis: '...rico de quanto el huerto ofrece pobre, rinden la vacas y fomenta el robre.' Ao horto, correspondem as amêndoas; ao gado, a manteiga; ao carvalho, o favo de mel. Do leite coalhado de amêndoas maduras, o humor a que se refere Góngora, produz-se um doce chamado 'almendrada'⁷⁰ ao qual se refere aqui como um dos elementos da oferenda, servido

⁶⁸ cf, com a oitava número 30 da *Fábula*: 'No al Cíclope atribuye, no, la ofrenda;'

⁶⁹ Vigésima sexta oitava.

⁷⁰ Covarrubias, pág. 70. 'Almendra': 4- 'Cierta bebida que se hace del jugo o leche de las almendras, se llama almendrada.' Estabeleceu-se uma grande polémica entre os comentadores dessa fábula a propósito da natureza desse elemento integrado por Góngora à oferenda de Ácis, contudo, o verbete de Covarrubias deixa claro que não se trata, como afirma por exemplo D. A. e Cuesta, de amêndoas verdes, os 'almendrucos', nem de amêndoas maduras, como em Salcedo, mas do leite de amêndoas coalhado, com o qual se faz a 'almendrada'. Tendo em vista a elaboração dos elementos que integram essa oferenda, como, por exemplo, a manteiga, ou os recipientes que ali são

em um cesto branco de vime. A manteiga é servida em um copo de juncos⁷¹; em um pequeno recipiente de cortiça, o corcho, um favo de mel. A *descrição* do mel é amplificada por duas paráfrases, uma que se aplica ao favo, 'o filho vermelho de um carvalho oco', e outra, ao mel, 'o néctar que a primavera vinculou a ele'. A paráfrase, enquanto objeto de exercício retórico, prevê a emulação de um lugar comum tendo em vista os modelos tradicionais; neste caso, a *descrição* do mel encontra-se entre os elementos que compõem o tópico do lugar ameno, sendo Virgílio o principal modelo emulado:

... eque sacra resonant examina quercu.⁷²

... aliae puríssima mella
Stipat et liquido distendunt nectare cellas.⁷³

Na versão gongórica da paráfrase, as circunstâncias de tempo e de lugar fundamentam a prosopopéia que apresenta o carvalho e a primavera como agentes da produção do mel. Sob o ponto de vista da composição do cenário, essa oitava consiste em um encômio do lugar centrado na utilidade, contudo, do ponto de vista da narração da ação, a oferenda de Ácis consiste no ato que estabelece a principal distinção de caráter entre os amantes de Galatéia. A monstruosidade e a violência de Polifemo contrastam com a beleza e a cortesia de Ácis que, auxiliado por Cupido, através dessa oferenda, faz com que Galatéia o veja com bons olhos.

elaborados, nada impede a suposição de que também as amêndoas tenham sido processadas e oferecidas na forma desse doce.

⁷¹ Bucólicas II, 73. uiminibus mollique paras detexere iunco. P. E. entretecendo o vime e a par, o junco tão flexível.

⁷² VII Bucólica, v. 13. Tradução de P. E. S. R. : 'no oco do sagrado roble runen os enxames'.

⁷³ Geórgicas, IV, 163-164.

Cama de campo e campo de batalha

A seqüência de oitavas que relata a ação de Ácis e Galatéia aparece intercalada pela associação entre o lugar ameno e um leito de ervas. A correlação engenhosa é executada através de um processo de sinonímia ⁷⁴ que emprega quatro termos distintos para referir-se a essa cama campestre. O primeiro deles corresponde à *descrição* da 'cama' na qual Ácis encontra Galatéia adormecida; o segundo refere-se ao 'sítial'⁷⁵ no qual Ácis é encontrado por Galatéia e onde se dá, de fato, o encontro entre os amantes; o terceiro termo é empregado nessa mesma passagem, referindo-se às heras que sobem em direção à copa do arvoredo sob o qual eles se encontram, metaforicamente referida pelo termo 'dossel', e finalmente, em virtude da efetivação do ato amoroso, precipita-se sobre o 'tálamo' de Ácis e Galatéia uma chuva de flores.

Essa gradação da atmosfera lasciva da cena, centrada na *descrição* do leito de ervas, intensifica-se pelo simultâneo ajuntamento de três novos elementos à composição do cenário: o sopro de Favônio; a hera que recobre troncos e pedras; as pombas e mirtos de Vênus. Esses elementos da cena aparecem aqui como sujeitos da ação verbal, referidos de modo que fiquem enfatizadas as suas particularidades sensitivas, empregando, portanto, mais uma vez a evidência. A *descrição* do vento fundamenta a primeira correlação sutil estabelecida entre cama e o lugar ameno. Tal correlação de semelhança é estabelecida entre a ramagem que encobre esse

⁷⁴ Lausberg § 650. 'A repetição da mesma significação da palavra com um termo distinto pode representar-se em todas as formas da repetição de palavras e se designa com o termo generalíssimo de *synonymia* 'emprego de sinônimos, acumulação de sinônimos, repetição sinonímica'. § 651 'A repetição da significação da palavra com a mudança do corpo fonético serve para o encarecimento (parcial) da *voluntas* enunciativa no sentido da *amplificatio*.' 'A sinonímia dos termos empregados não mostra de modo algum uma coincidência total (semanticamente supérflua) dos conteúdos das palavras, mas inclui diferenças semânticas, cujo acentuamento pode ser desejado pelo falante e manifesta-se com o propósito, quase sempre, da intensificação expressiva, a qual, no papel de sinônimos, utiliza também os tropos, por sua eficácia na intensificação afetiva.

⁷⁵ Esse termo refere-se a um assento cerimonial, que segundo D. A., é apropriado para reclinar-se ou sentar-se.

lugar e um 'volante', tecido fino de que são feitas as cortinas que guarnecem os leitos:

Vagas cortinas de volantes vanos
corrió Favonio lisonjeramente
a la de viento, cuando no sea cama
de frescas sombras, de menuda grama.⁷⁶

A metáfora do primeiro verso, amplificada pelos efeitos onomatopaicos da aliteração, aparece anteposta à relação analógica que a fundamenta, estabelecida com o local em que Galatéia se encontra adormecida. Esse termo trasladado, 'cama', é, ainda, modificado por uma correção⁷⁷, que substitui a cama de 'sombras frescas' e 'grama miúda', pela hiperbólica 'cama de vento'. Tanto a aliteração do primeiro verso quanto a ênfase no frescor predominante nesse lugar, entendidos aqui como efeito do vento, alegorizado na figura de Favônio, colaboram para a precedência dos aspectos sensitivos dessa cena. Algumas oitavas depois, na eminência do efetivo ato erótico, o tópico do lugar é retomado, enfatizando, mais uma vez, o frescor e a sombra. Agora, a hera é o elemento dominante no cenário:

Lo cóncavo hacía de una peña
a un fresco sitial dosel umbroso,
y verdes celosías unas hiedras,
trepando troncos y abrazando piedras.⁷⁸

A análise desse quarteto propicia o apontamento de outra das fontes renascentistas da fábula:

⁷⁶ Segundo quarteto da oitava 27. Cada uma das edições da Fábula apresenta distintas variantes desse verso, toma-se aqui a de A. Parker, que parece ser a mais sensata. Seguem a demais variantes: la del viento - cuando no sea cama (Mille); a la de viento cuando no sea, cama (A. R.); a la (de viento cuando no sea) cama (D. A.); a la de viento, cuando no sea cama (A. P.).

⁷⁷ op. cit. 56.

Cerca del Tajo, en soledad amena,
de verdes sauces hay una espesura
toda de hiedra revestida y llena,
que por el tronco va hasta el altura
y así la teje arriba y encadena
que 'l sol no halla paso a la verdura;
el agua baña el prado con sonido,
alegrando la hierba y el oído.

Nessa oitava da *Terceira Écloga* de Garcilaso de la Vega observa-se o que poderíamos chamar de modelo normativo para a composição renascentista do lugar ameno. O procedimento elocutivo fundamental é o mesmo da formulação gongórica, ou seja, a hipotipose, assim como são os mesmos os elementos do cenário: a sombra do arvoredado, a hera que se projeta sobre os troncos impedindo a passagem do sol e a água sonora. Porém, a comparação da articulação elocutiva aplicada a cada um dos casos mostra a distância existente entre um lugar ameno do cinquecento e outro composto sob a matriz da elocução aguda.

Em Garcilaso a *descrição* da hera que se projeta sobre o tronco, impedindo a passagem do sol, é executada em sentido próprio, empregando, apenas no desfecho, uma prosopopéia que atribui passos ao sol. Góngora, por outro lado, inicia a *descrição* desse mesmo elemento através de um duplo epíteto metafórico que associa a hera a dois distintos análogos, 'sitial' e 'dossel', aplicados cada um deles às distintas partes da hera, a que se espalha pelo solo e pelos troncos proporcionando um confortável assento e a que se projeta para a copa, impedindo o sol. O termo dossel⁷⁹ é empregado como a designação comum para as coberturas utilizadas em tronos, altares e leitos, e o termo 'sitial' é utilizado para referir-se a um tipo de trono cerimonial; sendo assim, é evidente a contraposição

⁷⁸ Oitava 39.

urbano/bucólico existente entre os análogos metafóricos e o objeto descrito, entre os quais fica estabelecida uma correlação harmônica, fundada nos efeitos produzidos por ambos: a sombra e o conforto.

Em seguida esta mesma 'cama de campo e campo de batalha'⁸⁰, em que Galatéia encontra Ácis, aparece cercada por dois dos atributos de Vênus: o mirto e as pombas. Ambos os amantes aparecem agora reclinados sobre ela:

reclinados, al mirto más lozano,
una y outra lasciva, si ligera,
paloma se caló, cuyos gemidos
-trompas de amor- alteran sus oídos.⁸¹

A integração do mirto e dos pombos ao cenário bucólico, seja em modelos antigos ou renascentistas, funciona como índice da natureza erótica da cena. Vejamos alguns exemplos:

Parta meae Veneri sunt numera: namque notau
ipse locum, aeriae quo conguessere palumbes.⁸²

Duo de la più bella augei lascivi
sovrà um mirto gemean frondoso e spesso,
e de' lor baci al mormorar sommesso
rispodean l'aure innamorate e i rivi.⁸³

⁷⁹ Cf. Covarrubias.

⁸⁰ Oitava 32.

⁸¹ Oitava 40.

⁸² Virgílio, III Bucólica, vs. 68-69. Tradução de P. E. S. R. 'Tenho presentes para minha Vênus: pois marquei / o lugar onde o ninho fazem as aéreas pombas.'

⁸³ Marino, Sonetos polifêmicos, em *Rime boschereccio*, 1667, pág. 68, citado por Dámaso Alonso em *Góngora y el Polifemo*, pág. 723.

de la hermosa Venus fue tenido
en precio y en estima el mirto solo;⁸⁴

Sendo esse um lugar comum fartamente revisitado pela tradição greco-latina e renascentista, Góngora, ao empregá-lo, opta por um processo de condensação, adicionando a ele outro tópico: o que emprega análogos bélicos à cena amorosa, além de executar uma eleição aguda do verbo⁸⁵. A voz 'calar' é aqui empregada no sentido de lançar-se com rapidez uma ave sobre sua presa, contudo, a rapidez não é um atributo compatível com a pomba, o que fornece ocasião para a aplicação de uma correção que retifica ligeira por lasciva, adequando o qualificativo à esfera metafórica do termo empregado. A operação mostra Ácis e Galatéia como presas de Vênus e as pombas como o fator efetivo que promove a união entre eles. O análogo bélico é aqui empregado como epíteto ao arrulho das aves, associando-o à trompa, instrumento que anuncia o início dos combates e das caçadas.

Depois de preparado o cenário, dedica-se ainda uma oitava à *descrição* das esquivanças de Galatéia, comparando Ácis a Tântalo⁸⁶ por meio de uma sutil alusão mitológica. Os análogos que se referem ao corpo de Galatéia, o 'fugitivo cristal' e os 'pomos de neve', aludem aos objetos do martírio de Tântalo, a água e a fruta. A sensualidade domina essa oitava em que Galatéia limita os términos da audácia de Ácis, sem, contudo, limitar os começos:

⁸⁴ Garcilaso, *Églogas*, III, vs. 355-356.

⁸⁵ Gracián, *Discurso LX*, pág. 234. 'Preñado há de ser el verbo, no hinchado; que signifique, no que resuene; verbos con fondo, donde se engolfe la atención, donde tenga en qué cebarse la comprensión. Hace animado el verbo la translación, que cuesta, la alusión, crisis, ponderación y otras semellantes perfecciones, que con aumento de sutileza fecundan y redoblan la significación.'

⁸⁶ Junitô Brandão, Vol. II, pág. 400. Tântalo: 'Mergulhado até o pescoço em água límpida e fresca, quando ele tenta beber, o líquido começa a baixar rapidamente e se lhe escoar por entre os dedos. Árvores repletas de frutos saborosos pendem sobre sua cabeça; faminto, o herói estende suas mãos crispadas para apanhá-los, mas os ramos bruscamente se erguem.'

El ronco arrullo al joven solicita;
mas, con desvíos Galatea suaves,
a su audacia los términos limita,
y el aplauso al concento de las aves.
Entre las ondas y la fruta, imita
Ácis al siempre ayuno en penas graves:
que, en tanta gloria, infierno son no breve,
fugitivo cristal, pomos de nieve.

O achado gongórico nessa ocasião consiste em estabelecer a correlação entre os análogos empregados para a *descrição* do corpo de Galatéia (o cristal fugitivo que corresponde à pele da ninfa e os pomos de neve, que correspondem aos seus seios) e os objetos do martírio de Tântalo que, estando faminto e sedento diante da água e dos frutos, não consegue atingi-los. Toda a preparação do cenário até aqui desenvolvida chega agora a seu desfecho. Nesse momento, a ação entre Ácis e Galatéia chega a seu clímax, expresso pela simultaneidade entre o consentimento de Cupido para que as pombas toquem seus bicos e o atrevimento de Ácis, que beija os lábios de Galatéia:

No a las palomas concedió Cupido
juntar de sus dos picos los rubíes,
cuando al clavel el joven atrevido
las dos hojas le chupa carmesíes.
Cuantas produce Pafo, engendra Gnido,
negras violas, blancos alhelíes,
llueven sobre el que Amor quiere que sea
tálamo de Acis ya y de Galatéia.

Pafo e Gnido⁸⁷ são cidades da Ásia menor que possuíam templos consagrados a Vênus. Góngora as emprega hiperbolicamente para mesurar a quantidade de flores que caem sobre o leito dos amantes, aludindo a um antigo costume matrimonial. Finalmente, aparece aqui o último termo da sinonímia que estabelece a correspondência entre o lugar ameno e uma cama, agora, o termo utilizado refere-se especificamente ao leito de núpcias. Encerra-se assim a ação entre Ácis e Galatéia, com o beijo dos amantes e com a chuva das flores de Vênus que cai sobre esse 'tálamo', confirmando decorosamente a efetivação do ato erótico entre eles.

Com o término da ação entre Ácis e Galatéia, entra em cena Polifemo, iniciando a terceira e última parte do poema, na qual o ciclope aparece em discurso direto, lamentando seus males de amor e tentando persuadir Galatéia a permanecer ao seu lado.

⁸⁷ Dámaso Alonso citando Pellicer em *Góngora y El Polifemo*, pág. 731. Horácio, Odes, I, 30. *O Venus, regina Gnidi Paphi*.

A canção de Polifemo

A *descrição* do ciclope, executada na narração do poema, havia apresentado o segundo uma disposição de caráter em que predominava a brutalidade, no entanto, quando Polifemo fala em discurso direto, a disposição de ânimo em que ele se apresenta é oposta àquela; a violência do gigante aparece, agora, arrebatada pelos afetos amorosos despertados por Galatéia. Trata-se aqui de uma *alocução passional* ⁸⁸, ou seja, da manifestação discursiva de uma personagem que expressa uma disposição temporária de ânimo. A comportamento vaidoso e hospitaleiro de Polifemo dão a tônica dessa nova caracterização, cômica:

‘Miréme, y lucir vi un sol en mi frente,
cuando en el cielo un ojo se veía:
neutra el agua dudaba a cuál fe preste,
o al cielo humano, o al cíclope celeste.’

A afetação de Polifemo é aqui traduzida pelo engano que o faz crer que sua conformação física não seja tão monstruosa, manifestando expectativas de que Galatéia o aceite. Esse quarteto remete às fontes mais remotas da fábula, nas quais os afetos do ciclope são explorados como um motivo cômico. No *Idílio XI* de Teócrito, Polifemo reconhece sua monstruosidade, ponderando-a com sua força e suas riquezas na tentativa de persuadir Galatéia. A questão que dá o mote para esse idílio de Teócrito, dirigido ao médico Nícias, é a do canto como um *fármakon*

⁸⁸ Lausberg § 820. ‘A *sermocinatio* guarda certa relação com a *evidentia*, sem ser parte necessária dessa figura. A *sermocinatio* consiste em fingir, para caracterizar pessoas naturais (históricas ou inventadas), ditos, conversações, monólogos ou reflexões não expressas pelas pessoas correspondentes.’ § 1131. ‘A *sermocinatio*, *allocutio* (Prisc, praeex. 9), ἡθοποιία (Herm. prog. 9; Aphth. 11; Nic. Soph. prog. 11) é um discurso elaborado sobre um assunto qualquer posto na boca de uma pessoa para caracterizá-la. Do que se trata é de atinar com o decoro (πρέπον) correspondente ao caráter e ao sentimento da pessoa de que se trata. A ἡθοποιία serve propriamente para pintar o ἦθος, a disposição permanente da alma. Más, além disso, pode-se também descrever a situação momentânea do ânimo da pessoa correspondente, situação provocada por um violento movimento passional (πάθος), portanto cabe distinguir: as *allocutiones* morais, passionais e mistas.

para o amor, explorando a ambigüidade desse termo, empregado tanto como antídoto quanto como sintoma. A resposta para tal questão é justamente o aspecto ridículo de Polifemo apaixonado:

γινώσκω, χαρίεσσα κόρα, τίνος οὔνεκα φεύγεις·
οὔνεκα μοι λασία μὲν ὄφρυς ἐπὶ παντὶ μετώπῳ
ἐξ ὧτὸς τέταται ποτὶ θώτερον ὥς μία μακρά,
εἷς δ' ὀφθαλαμὸς ὑπεστι, πλατεῖα δὲ ῥίς ἐπὶ χεῖλει.
ἀλλ' οὔτος τοιοῦτος ἐὼν βοτὰ χίλια βόσκω,
κῆκ τούτων τὸ κράτιστον ἀμελγόμενος γάλα πίνω.⁸⁹

Nesse idílio, a *autodescrição* de Polifemo manifesta o reconhecimento de seu aspecto monstruoso, enfatizado na *descrição* de sua sobrancelha única que se estende de um a outro lado da face, entendendo-o como a causa da fuga de Galatéia. O argumento de Polifemo tenta compensar sua monstruosidade com os bens por ele possuídos: a *descrição* de sua própria deformidade física é o ponto de partida para a enumeração dos bens que Polifemo oferece à Galatéia.

No entanto, Ovídio, ao retomar essa *autodescrição* cômica de Polifemo, mostra o contemplando sua própria imagem refletida na água, a qual lhe parece agradável. Agora o ciclope, afetado amorosamente, já não é capaz de reconhecer sua deformidade física. O engano proveniente dessa incapacidade de juízo constitui-se, em Ovídio, como o núcleo vicioso a cerca do qual se assenta a matéria ridícula.

‘certe ego me novi liquidaeque in imagine vidi
nuper aquae, placuitque mihi mea forma videnti.’⁹⁰

⁸⁹ *A Hellenistic Anthology* selected and edited by Neil Hopkinson, Cambridge University Press, 1988. Tradução de Ignacio Montes de Oca em *Bucólicos e Líricos Gregos*, El Ateneo Editorial, Buenos Aires 1954. ‘Bellísima mujer! Por qué se aleja / De mí tu corazón, mi amor comprende; / Es porque una tan sólo, hirsuta ceja / Por mi frente larguísima se extiende, / Que llega de una oreja a la otra oreja, / Y abajo un ojo solitario explende. / Es porque en coma demi lábio asoma / Ancha nariz dasagraciada y roma / Pero tal como soy, pace millares de ovejas pingües en el campo mío; / La mejor leche ordeño y bebo a mares,’

A cena amplifica os efeitos cômicos do idílio grego, pois, apresenta o ciclope em um grau de afetação amorosa que afeta igualmente o seu juízo e o conhecimento de si próprio, fazendo assim que se deixe levar pela vaidade.

A alusão gongórica à vaidade de Polifemo, tal como em Ovídio, mostra o ciclope a contemplar sua imagem na água. Góngora, entretanto, adiciona à cena ovídica essa cena ovídica uma nova contingência aguda que aproveita essa ocasião para ponderar o aspecto gigantesco do ciclope. Agora, ao ver a imagem de seu olho único refletida na água, Polifemo diz ver um sol em seu rosto e um olho no céu. Essa translação, tantas vezes revisitada nessa fábula, funda a hesitação⁹¹ de Polifemo em distinguir qual seja a sua imagem, a do 'olho' que brilha no céu, ou a do 'sol' refletido na água. Através dessa nova contingência, Góngora realça sutilmente a ausência de razão, juízo e conhecimento de si próprio manifesto no discurso de Polifemo.

⁹⁰ Ovídio Met. XIII, 810-812 Na versão espanhola de José Antonio Millán, publicada juntamente com a edição de A. A. Parker da *Fábula de Polifemo e Galatéia* de Góngora, Madrid, Cátedra, 2000: 'Me vi sobre las aguas / reflejado, y gustóme mi figura.

⁹¹ Cf. nota 44.

A invocação a Galatéia

Assim como na *descrição* encomiástica de Galatéia, o *sermocinatio* de Polifemo, ao descrevê-la, toma como símiles as aves de Vênus e de Hera, contudo, agora é evidente a distinção no grau de utilização dos recursos elocutivos. A ordem direta dos membros da oração, a obviedade das circunstâncias eleitas para a composição das duas paráfrases aplicadas às aves em questão e a ausência de análogos metafóricos, substituídos por comparações, atestam o grau de adequação entre o caráter rústico de Polifemo e o gênero de elocução por ele empregado:

!Oh bella Galatea, más süave
que los claveles que tronchó la aurora;
blanca más que las plumas de aquel ave
que dulce muere y en las aguas mora;
igual en pompa al pájaro que, grave,
su manto azul de tantos ojos dora
cuantas el celestial zafiro estrellas!
!Oh tú, que en dos incluyes las más bellas!⁹²

Os elementos que compõem essa enumeração descritiva encontram-se todos entre os domínios dos processos naturais, fonte dos símiles⁹³, que (por oposição ao exemplo poético que, buscando sua correlação em processos históricos ou mitológicos, pertence a um domínio letrado) favorecem a clareza entre o processo analógico e o ente descrito, simulando assim uma fala *humilde*. Obviamente não se trata aqui de um discurso isento de ornatos, porém, relativamente às outras partes da fábula, é evidente a mudança no registro elocutivo. Tanto o copioso uso da hipérbole quanto a insistência no tópico da

⁹² Estrofe número 46, vs. 361-368.

quantidade podem ser compreendidos, nesta canção de Polifemo, como índices da afetação amorosa sofrida pelo gigante.

A composição do cenário a que dá voz Polifemo mostra que a adequação da personagem ao decoro elocutivo não impede que as fontes antigas da fábula sejam aqui emuladas, mesmo porque, já entre os antigos, estes mesmos tópicos, colocados na boca do ciclope, servem de tema para suntuosas descrições.

⁹³ Op. cit. 34.

A oferta dos rebanhos

Nessa última parte da fábula, a *descrição* do cenário é integrada como argumento de Polifemo na tentativa de convencer Galatéia a unir-se a ele. O ciclope considera-se possuidor de todas as riquezas naturais que a Sicília oferece, retomando em seu discurso o tema da fertilidade da Terra:

Pastor soy, mas tan rico de ganados,
que los valles impido más vacíos,
los cerros desparezco levantados
y los caudales seco de los ríos;
no los que, de sus ubres desatados,
o derivados de los ojos míos,
leche corren y lágrimas; que iguales
en número a mis bienes son mis males.

Também na ponderação da quantidade de gado possuído por Polifemo, a principal fonte antiga está nas Metamorfoses de Ovídio:

Hoc pecus onmne meum est; multae quoque vallibus errant,
multa silva tegit, multae stabulantur in antris;
nec; si forte roges, possim tibi dicere, quot sint;
pauperis est numerare pecus. De laudibus harum
nil mihi credideris; praesens potes ipsa videre,
ut vix circumeant distentum cruribus uber.
servatur, partem liquefacta coagula durant.⁹⁴

⁹⁴ Ovídio, Metamorfoses, XIII, vs. 821-827. Tradução de Millán: 'Mío es todo animal: muchos recorren / valles y bosques, o usan como establos / las cavernas. Su número decirte / no podría: de pobres es saberlo. / Crédito no me des: vem y comprueba: / entre las patas cuelga la ubre

No primeiro período tanto o paralelismo temático quanto o sintático deixam evidente a alusão gongórica a Ovídio. Contudo, neste, a quantificação do gado, núcleo do argumento de Polifemo, é executada através do adjetivo 'multus' sobre o qual recai uma anáfora, em Góngora, por outro lado, a mesma circunstância da quantidade é expressa por três hipérboles verbais que se aplicam às ações de Polifemo, enumerando-as gradativamente: o impedimento dos vales, o desaparecimento dos serros e o esgotamento do curso dos rios. Enfim, ao descrever a abundância em leite, o Polifemo ovídico diz que as cabras mal podem andar pelo inchaço de suas úberes, e o gongórico diz que os úberes desatados produzem um rio de leite, cujo fluxo é somente comparável ao de suas lágrimas amorosas. Essa oitava mostra de modo bastante claro o tipo de emulação produzida por Góngora em relação à principal fonte latina da fábula: da hipérbole onde antes pondera a quantidade de leite, Góngora retira a correspondência engenhosa com a quantidade de males amorosos sofridos pelo gigante.

henchida. / Tibios pesebres hay para los jóvenes: / corderos y cabritos separados. / Leche como la nieve nunca falta, / parte para beber, parte cuajada.

A oferta do mel

Et latet, et lucet Phaetontide condita gutta,
Ut videatur Apis nectare clausa suo,
Dignum tantorum pretium tulit illa laborum,
Credibile est ipsam sic voluisse mori.⁹⁵

Aqui também a fartura em mel faz parte dos argumentos de Polifemo. Góngora dedica uma oitava inteira à ponderação da quantidade de mel, amplificando o tema pelo aditamento de uma série de circunstâncias relacionadas à sua fabricação:

Sudando néctar, lambicando olores,
senos que ignora aun la golosa cabra,
corchos me guardan, más que abeja flores
liba inquieta,ingenñosa labra;
troncos me ofrecen árboles mayores,
cujos enjambres, o el abril los abra,
o los desate el mayo, ámbar distilan
y en ruelas de oro rayos del sol hilan.⁹⁶

O isócolo do primeiro verso comporta dois membros subordinados modais reduzidos de gerúndio, cujo paralelismo atinge inclusive a esfera semântica. O emprego metafórico do verbo 'sudar' alude as fontes antigas: 'Et durae quercus

⁹⁵ Marcial / *Epigrams*; an English translation by Walter C. A. Ker. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1990. 'In an amber-drop the bee lies hid and lightens, so that it seems to be shut in its nature sweets. Worthy reward for all its toils it has won; methinks itself would have wished so to die.'

⁹⁶ Vs. 393-400, oitava número 50.

sudabunt roscida mella.⁹⁷; 'Pinguia corticibus sudent electra myricae.'⁹⁸. O objeto a que se aplica essa forma gerundiva do verbo 'sudar', o mel, aparece transladado por néctar, invertendo a nomeação da matéria prima e do produto no processo descrito. Já o verbo 'lambicar'⁹⁹, traduz o verbo latino 'sttilo', também presente nas fontes antigas: 'flavaque de viride stillabant ilice mella.'¹⁰⁰. Essa voz espanhola, de origem arábica, cujo sentido primário é gotejar, intensifica a imagem produzida pela metáfora do primeiro membro, acomodando harmonicamente à translação do membro anterior outra circunstância daquele análogo, o cheiro, ao mesmo tempo em que remete à etimologia do verbo eleito.

Os dois membros subordinados do primeiro verso referem-se ao sujeito da oração principal 'senos' (as cavidades dos penhascos), tão reclusos que nem mesmo as cabras podem alcançá-los. O objeto dessa oração principal é a cortiça (corcho), termo metafórico empregado para designar as colméias, lavradas engenhosamente¹⁰¹ pelas abelhas. A fim de expressar a quantidade de mel, aplica-se aqui uma exageração ao número de 'corchos' que se encontram nessas cavidades, afirmando ser ele maior que o número de flores das quais as abelhas extraem o néctar. Mais uma vez Góngora emprega um latinismo na escolha do verbo utilizado para designar a extração do mel: 'Ut apes omnia libant'¹⁰². Nesse

⁹⁷ Virgílio, *Églogas*, IV, 30. D. A. 'Y las duras encinas sudarán la miel del rocío.'

⁹⁸ Virgílio, *Églogas*, VIII, 54. D. A. 'que los tamarindos suden por sus cortezas el denso ámbar'

⁹⁹ Covarrubias, pág. 38. Alambique. 'Urrea dice ser nombre arábigo, *embicum*, de verbo *embeca*, que sugnifica salirse la sustancia destilándose, como destila la vid cortada cuando la podan; y de *embicum* hacemos embique, y com el artículo alembique y alambique; y dice que también es su primaria signficación salirse alguna cosa líquida, dando olor. Yo doy mucho crédito Urrea, porque sabe la lengua magistralmente. Traer las cosas por alambique, es traerlas por muchos rodeos, y que han de venir de mano em mano como lo que se destila por el alambique de um vaso em outro y de aquél em otros muchos. A um curioso de la lengua griega le há parecido traer origen del verbo λαμβάνω *lambano*, *capió*, *deprehendo*, *attraho*, porque tira fora la sustância que destila.

¹⁰⁰ Ovídio. *Metamorfoses* I. v. 112 Tradução de D. A. 'La dorada miel goteaba de la verde encina'.

¹⁰¹ Covarrubias, pág. 668. Ingenio. '*latine ingenium*, *a gignendo*, *proprie natura dicitur cuique ingenua*, *indoles*. Vulgarmente llamamos ingenio una fuerza natural de entendimiento, investigadora de los que por razón y discruso (sic), se puede alcanzar en todo género de ciencias, disciplinas, artes liberales y mecánicas, sutilezas, invenciones y engaños; 2. y así llamamos ingeniero al que fabrica máquinas para defenderse del enemigo y ofenderle. 3. Ingenioso, el que tiene sutil y delgado ingenio.'

¹⁰² Lucrécio, *Natureza da las cosas*, III 'Como las abejas todo lo liban'.

período nota-se mais uma vez como o poeta andaluz se apropria dos análogos metafóricos empregados pelos modelos poético latinos, somando-se a eles um complexo arranjo sintático e encontrando, em alguma circunstância recôndita do análogo principal, o fundamento engenhoso da correlação que emula estas mesmas fontes, nesse caso, a ponderação da quantidade expressa por uma aguda exageração¹⁰³.

O segundo período dessa oitava apresenta as circunstâncias temporais que envolvem a produção do mel, considerando dois distintos períodos, o mês de abril, quando se efetua a extração do mel excedente nas colméias para o consumo, ou o mês de maio, quando o calor do verão derrete o conteúdo daquelas que permaneceram intocadas. Tais circunstâncias temporais também colaboram para a mensuração da fartura do mel, evidenciando, por um lado, que parte dessas colméias ficam intocadas durante todo o ano e, por outro, retomando o mesmo verbo, desatar, utilizado na ponderação da fartura em leite. Contudo, é na imagem metafórica que compõe o último verso da oitava que Góngora produz a mais aguda translação nessa *descrição* da fartura em mel. Aqui, os favos são comparados ao velo por sua forma, e ao ouro por sua cor; o mel é comparado a um fio, por sua consistência, e a um raio de sol, por sua cor. Desses quatro análogos metafóricos deriva-se a correlação engenhosa estabelecida entre a tecelagem e a produção do mel. Se, por um lado, as escolhas lexicais deixam evidente a presença da tradição bucólica latina na composição gongórica do elogio do mel, por outro, as correlações agudas, executadas pelo poeta andaluz sobre os análogos tradicionais desse tópico, tanto na exageração que se aplica ao número de colméias, quanto na translação que compara a produção do mel à tecelagem, mostram em que medida este se afasta das fontes antigas, buscando em outras

¹⁰³ Gracián, I, pág. 197. 'Pouco é já discorrer o possível, se não se transcende ao impossível. As demais agudezas dizem o que é, esta o que poderia ser; nem se contenta com isso, mas se arroja ao repugnante.' Consiste seu artifício em um encarecimento engenhoso, devido à ocasião, que nas extraordinárias deve ser o pensar e o dizer extraordinário.'... ..'Não busca escrúpulos na verdade

circunstâncias recônditas do objeto descrito uma novo análogo metafórico engenhoso, de modo que a imagem antiga, desgastada pelo uso, novamente salta aos olhos com vivacidade e energia.

esse gênero de sutileza deixa-se levar pela ponderação e atende somente ao encarecer a grandeza do objeto, ou no panegírico ou na sátira.

Retórica e agudeza na elocução gongórica

A leitura pormenorizada de um tópico inventivo específico, o lugar ameno, na formulação gongórica da *Fabula de Polifemo y Galatéia*, até aqui empreendida neste estudo, nos permite agora discernir, com maior clarividência, o que ali se deve às técnicas retóricas e poéticas provenientes da tradição greco-latina, bem como o que se deve aos procedimentos agudos do ornato enigmático. Tanto a retórica antiga quanto as artes de engenho fornecem especificidades teóricas de grande rendimento para o entendimento dos empregos elocutivos aplicados por Góngora a essa composição. Os preceitos formulados segundo os usos do XVII pretendem adicionar à retórica antiga um novo domínio técnico, elaborado a partir do engenho (*ingenium*)¹⁰⁴, considerado pelos antigos como fruto apenas de uma disposição natural que não poderia ser atingida, nem pela arte (*ars*), nem pela imitação (*imitatio*).

Como é sabido, a retórica divide-se em cinco partes ou etapas de elaboração da obra (*opus*): a invenção, a disposição, a elocução, a memória e a ação, sendo que as três primeiras aplicam-se tanto ao discurso escrito quanto ao pronunciamento público, enquanto as duas últimas dizem respeito apenas aos aspectos discursivos relativos à representação oratória. À invenção corresponde a faculdade do engenho que obtém os seus achados nos lugares comuns dos argumentos ou tópicos, considerados como um celeiro de provisões no qual armazenam-se os temas herdados da tradição; à disposição corresponde a faculdade do juízo (*iudicium*) que elege e ordena os achados do engenho e da arte, com vistas ao decoro, o qual

¹⁰⁴ Lausberg § 1152 - O *ingenium* (Quint. 10, 2, 12; 10, 1, 30.) fr. *Sprit* (Sebillet 1, 3, p. 24, 4; Boil. Art 1, 166), *genie* (Bary pp. 86, 94; Buffon p. 15) é um dom natural que não pode ser substituído nem pela arte (*ars*) nem pela imitação (*imitatio*). É a criatividade ou produtividade (por exemplo, a fantasia), a qual precisa ser dirigida. Desta direção se encarrega o *iudicium* e o *consilium*. A atividade do *ingenio* consiste na *inventio*. Esta direção consiste em uma orientação que se dá para algo que se encontra fora do *ingenium*. O orientar-se é sinônimo do *aptum*. Note-se que *iudicium* e *consilium* se aplicam a duas esferas do *aptum*: o *iudicium* tem relação com o decoro interno da obra, enquanto o *consilium* mira o decoro externo da relação da obra com o público.

regula tanto a relação com o público (*concilio*), quanto com a tradição letrada; já a elocução transpõe para a linguagem os temas encontrados pela invenção e ordenados pela disposição. Segundo esse ponto de vista, o discurso é um composto de dois elementos: a matéria tratada (*res*) e a expressão lingüística dela (*verba*). O objeto da invenção é o 'pensamento' (*res*) e o objeto da elocução é a 'palavra' (*verba*), sendo ambos, *res* e *verba*, objetos da disposição.

Contudo, as preceptivas agudas do século XVII, grosso modo, promovem a transposição da elocução do domínio da expressão lingüística (*verba*) para o domínio do conceito (*res*), aplicando a ela procedimentos analíticos, entendidos, então, como fontes para o estabelecimento das correlações analógicas agudas. Contudo, o emprego das categorias analíticas à elocução aguda não busca, como na dialética, a essência ou substância do ente descrito, mas fica atenta às possíveis correlações inusitadas existentes entre quaisquer dos seus atributos, sejam eles contingências, acidentes ou mesmo essências. Sobre tais atributos funda-se a correlação cavilosa que enuncia, enigmaticamente, o ponto de vista do qual é possível discernir, a decorosa distância, a ação representada, seja ela viciosa, como na comédia, ou virtuosa, como na épica. A compreensão da agudeza como ato do entendimento que estabelece as relações sutis que fundamentam o ornato discursivo consiste na novidade da matéria tratada pelas preceptivas agudas que, ao 'aditar este último ornamento às letras humanas',¹⁰⁵ ajustam a tratadística antiga aos usos privilegiados no XVII. Sendo assim, esse capítulo dedica-se a uma breve exposição de alguns dos princípios elocutivos da tradição greco-latina, assim como da retomada dos mesmos pelas preceptivas do XVII, de modo que seja possível verificar as modificações teóricas impulsionadas pela difusão das

¹⁰⁵ Emanuele Tesauro / Il Cannocchiale Aristotelico, fac-símile da edição de Turin 1670, Berlin, 1968, pág. 3. 'aditar este último ornamento às letras humanas que no nosso século, pelos nobres engenhos de minha pátria, tem estado em tanta glória e felizmente louvada'.

composições agudas, entre as quais a *Fábula de Polifemo e Galatéia*, ao lado das *Soledades*, encontra um lugar bastante privilegiado.

Retórica antiga

A primeira parte do terceiro livro da retórica aristotélica constitui o ponto de partida, na tradição greco-latina, para o tratamento da elocução. O esquema expositivo apresentado pelo estagirita centra-se nas quatro virtudes elocutivas, a clareza, a correção, o ornato e o decoro, assim como nos vícios procedentes da desmesura em cada uma delas.

A primeira das virtudes elocutivas, a clareza (σαφής, *perspicuitas*), é atingida pelo emprego dos vocábulos próprios, de modo que a matéria tratada se dê facilmente ao entendimento do auditório, sem, contudo, abrir mão do uso comedido dos tropos e figuras, que evitam a vulgaridade da elocução.

A correção (ἐλληνισμός, *latinitas*) implica não somente a precisa expressão do corpo fonético dos termos e de sua concordância sintática, mas também em seu encadeamento lógico, que prevê a eliminação de toda ambigüidade.

Ao ornato correspondem tanto a composição do período quanto a utilização de termos ‘peregrinos’ que atribuem elegância à elocução. A composição distingue, nesse caso, dois graus de elaboração na união sintática dos termos: a contínua (εἰρομένη λέξις, *oratio perpetua*), que consiste na inserção paratática das orações, cujo modelo é o dos poetas antigos; e o período (κατεστραμμένη λέξις, *periodus*), que corresponde à integração lingüística e conceptual de membros simétricos e contrapostos. A urbanidade (αστείον), ou elegância retórica, depende, por um lado (no que toca a inteligência do que se expressa), da eleição dos entimemas, que não devem ser de demasiada obviedade, nem ininteligíveis, por outro (no que toca a expressão), depende da forma, enunciada por oposições, e do nome, que deve conter metáfora, e esta, por sua vez, deve fazer com que o objeto salte à vista. Sendo assim, a antítese, a metáfora e a hipotipose são, aqui, os critérios técnicos fundamentais para a produção da urbanidade. Cabe à metáfora a translação dos termos próprios, vulgarizados pelo uso comum, sendo o fundamento dessa translação uma relação de semelhança estabelecida entre

diferentes espécies do mesmo gênero, entre espécie e gênero, gênero e espécie ou por analogia. Entre essas quatro classes, a metáfora por analogia ganha precedência, pois o emprego do análogo metafórico produz uma relação de semelhança recíproca entre termo figurado e termo próprio, sensibilizando o objeto descrito. O processo cognitivo procedente dessa correlação analógica é entendido como uma das causas do *deleite* do auditório que, maravilhado com a perspicácia da correlação metafórica, ‘aprende apreciando e aprecia aprendendo’. A hipotipose consiste em apresentar a matéria tratada em ato (ἐνάρχεια), com tamanha vivacidade que pareça ao espectador tê-la visto com seus próprios olhos. A metáfora por analogia, sobretudo quando aplicada ao verbo, por sua qualidade sensibilizadora, está entre os principais dispositivos técnicos para a obtenção da evidência. Já a antítese consiste na contraposição de duas *res* opostas, em membros proporcionais; tal é o fundamento da composição periódica da oração, que, pela semelhança da forma dos membros, ressalta a oposição conceptual. Essa contraposição dos contrários tem como objetivo facilitar o entendimento, pois, quando os contrários estão postos lado a lado, é possível conceber o todo sem que seja necessária a enumeração de todas as nuances existentes entre eles.

Por fim a exposição aristotélica da elocução aborda a necessidade de se ater ao decoro de cada um dos distintos gêneros oratórios: o deliberativo, o judiciário e o epidítico. Ao primeiro corresponde a expressão mais rigorosa, portanto mais próxima daquela que é adequada ao texto escrito, enquanto os dois últimos, por sua natureza performática, se aproximam mais da representação teatral, sendo o judiciário mais preciso que o epidítico, pois visa à persuasão de uma única pessoa, enquanto o outro, dirigido às grandes platéias, se abstém da elaboração dos pormenores, como em uma pintura em perspectiva¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Cf. Aristóteles, *Retórica*, III, 12.

A reelaboração latina da exposição das matérias relativas à elocução¹⁰⁷ sistematiza e amplifica o legado aristotélico. As virtudes da elocução permanecem as mesmas, a clareza (σαφήνεια), traduzida por *perspicuitas*, continua a ser a primeira virtude da elocução, condutora das demais qualidades; a correção é submetida a quatro distintas pautas (*ratio, vetustas, auctoritas, consuetudo*); o repertório de tropos e de figuras multiplica-se exponencialmente e o sistema de gêneros de elocução já não aparece mais estritamente vinculado aos gêneros aristotélicos, judiciário, deliberativo e epidítico, subdividindo-se, agora, segundo as matérias e os ofícios oratórios.

Nessa tradição são três os gêneros de elocução: o grave, o sutil e o médio. O grave¹⁰⁸ é aquele de trata de matérias sublimes, sendo seu ofício mover (*mouere*) é o único em que o uso copioso dos tropos e figuras é recomendado, devido à natureza heróica da matéria tratada. Esse gênero implica a imitação das paixões e do caráter, sendo a evidência a figura que o caracteriza e sua principal qualidade a veemência. O segundo, sutil¹⁰⁹, é oposto ao primeiro, corresponde ao tratamento de matérias humildes sendo seu ofício ensinar (*docere*). Este é um gênero 'seco' (ἰσχυρόν), no qual é adequado um uso escasso das figuras de elocução, sendo a simplicidade e a clareza da matéria demonstrada sua principal virtude, caracteriza-se pela contundência¹¹⁰, cuja figura principal é *limare*. Já o terceiro gênero, o médio¹¹¹, compõe-se de uma mescla dos dois primeiros, tendo como

¹⁰⁷ Lausberg § 453-454 A *elocutio* (Her. 4, 7, 10; Cic. *Inv.* 1, 7, 9; Quint. 8, pr. 6), λέξις (Ar. *Ret.* 3, 1, 1403b, 15), φρόσις (Quint. 8, 1, 1), *élocution* (Bary p. 225) Translada para a linguagem as idéias encontradas pela *inventio* e ordenadas pela *dispositio*. O binômio *res* e *verba*, que determina o discurso, divide-se entre as partes da retórica de tal sorte que a *inventio* afeta a *res*, a *elocutio* se ocupa dos *verba*, ainda que a disposição se refira, tanto a *res*, quanto a *verba*. § 455 'A *elocutio* subministra a 'roupagem lingüística.' § 456 'Como a *elocutio* se refere a formulação lingüística, se encontra aparentada com a gramática, a diferença de uma e de outra se radica no grau das virtudes que tratam de conseguir, a gramática se propõe enquanto *ars recte dicendi* a correção da linguagem, a retórica, enquanto *ars bene dicendi* aponta para o alcance de uma perfeição maior (em correspondência com a finalidade do discurso), inclusive em relação a formulação elocutiva.'

¹⁰⁸ Quint. 12, 10, 58; 'Cícero Or. 21, 69.

¹⁰⁹ Quint. 12, 10, 58; Cic. Or. 21, 69; Vict. 22, pág. 438, 8; *tenue*. Dem. Herm. 2, 36.

¹¹⁰ Quint. XII, X, 59.

¹¹¹ Quint. 12, 10, 58; Cic. Or. 21, 69; Herm. 2, 36.

matéria as coisas parvas, ou mediócras. Esse gênero prevê a utilização moderada dos recursos elocutivos. Seu ofício é deleitar (*delectare*), tendo como principais figuras a graça (*gratia*) e a propriedade (*speciosus*) e sendo suas qualidades mais apropriadas a doçura e a suavidade¹¹². As fronteiras de cada um desses gêneros elocutivos, não são, contudo, muito claras, Quintiliano¹¹³ admite gêneros intermediários situados entre cada um dos três gêneros primários, assim como a utilização de distintos gêneros na confecção de uma mesma obra. Neste sentido, a eleição do gênero de elocução adequado à execução da obra depende, por um lado, da adequação ao público, atendendo as circunstâncias de pessoa, de tempo e de lugar, por outro, da finalidade de cada uma das partes do discurso: demonstrar, deleitar ou mover.

Tanto em Cícero quanto em Quintiliano, a distinção entre os três gêneros de elocução é acompanhada pela distinção entre os estilos ático, asiático, ródico. Há uma certa correspondência entre o estilo ático e o gênero humilde, enquanto os estilos asiático e ródico são considerados como degenerescências dos gêneros grave e médio respectivamente. Ambos os autores recusam terminantemente a associação entre essa divisão geográfica dos estilos e os gêneros de elocução, evidenciando a polêmica, já existente no mundo latino, entre os seguidores das tendências asiáticas e os defensores da tradição ática.

Esse sistema latino de gêneros de elocução dá curso a uma vasta tradição que atravessa a idade média. A *rota virgiliis*, elaborada por Iohannes de Garlândia e transcrita por E. Faral¹¹⁴, é uma representação figurativa em círculos concêntricos que explicita o sistema de coordenação entre os gêneros de elocução e a matéria tratada:

¹¹² Quint. Inst. XII, X, 59: *lenitas*; Cícero, *Orat.* XXVI, 91: *suavitatis*.

¹¹³ Quint. Inst., XII, X, 66.

¹¹⁴ Faral, *Les Arts poétique du XII et du XVIII siècle*, Paris, 1924.

'Item sunt tres styli secundum tres estatus hominum: pastorali vitae convenit stylus humilis, agricolis, mediocris, gravis bravibus personis quae praesunt pastoribus et agricolis.'¹¹⁵

¹¹⁵ 'Do mesmo modo são três os estilos, segundo os três estados humanos: à vida pastoril convém o estilo humilde; à agrícola, o medíocre; e o estilo grave dos bravos, convém às pessoas que superam pastores e agricultores.'

Tendências teóricas atuantes nas preceptivas do XVII

No espanhol do século XVII¹⁶, o termo agudo também é empregado em uma acepção abstrata que se refere à pessoa que tem um engenho, ou faculdade inventiva, sutil e penetrante. Dessa acepção abstrata deriva-se o termo agudeza, correspondente aos atos produzidos por essa qualidade de disposição intelectual. Esse campo semântico corresponde ao do termo latino *acutus*, tanto em sentido concreto quanto abstrato, derivando-se deste último o termo *acumen*, empregado na retórica como termo técnico para a designação da qualidade que caracteriza o gênero sutil de elocução.

Sendo assim, manifestam-se duas aporias em relação aos empregos elocutivos aplicados por Góngora em sua composição do cenário pastoril. A primeira diz respeito à adequação do gênero elocutivo à matéria tratada, já que a poesia bucólica é, segundo a tradição greco-latina, o modelo para o gênero de elocução sutil e o poeta andaluz, na execução desse gênero, utiliza-se predominantemente do gênero grave; a segunda, inversa à primeira, diz respeito ao emprego da agudeza (*acumen*), característica do gênero sutil, aplicada por Góngora ao gênero grave.

Uma hipótese bastante razoável para a resolução dessas aporias aponta para a confluência entre as doutrinas greco-latina e bizantina nas práticas católicas de ensino da Espanha do dezessete¹⁷. No mesmo período em que começaram a circular o *Polifemo* e as *Soledades*, as preceptivas retóricas espanholas poderiam ser agrupadas em dois conjuntos predominantes, um constituído pelos manuais estritamente ciceronianos, seguindo o modelo de Cipriano Suárez, o outro constituído pelas contribuições da doutrina de Hermógenes, sobretudo no que se refere ao tratamento dos *status* da causa à teoria das paixões de Aristóteles, à invenção e à disposição dos modelos latinos, principalmente os de Cícero e

¹¹⁶ Cf. Covarrubias.

Quintiliano. Destaca-se, nesse segundo grupo, a ênfase dada tanto aos aspectos afetivos da elocução quanto à utilização dos exercícios retóricos (*progymnasmata*) como instrumento da amplificação. A *Primera parte del culto sevillano* (1631) de Juan de Robles, como diz Artaza, ‘combina y aligera los preceptos dialéticos ramistas y las Ideas hermogenistas recogidas através de Céspedes con las opiniones sobre las polémicas cultas vigentes desde de Herrera.’¹¹⁸

Segundo o modelo expositivo de Hermógenes, os gêneros de elocução, chamados *ideas*, são sete: claro, grande, belo, rigoroso, caracterizado, verdadeiro e grave.¹¹⁹ Entre os subgêneros do estilo fundado na expressão do caráter encontra-se o chamado picante (*dymitres*), ao qual aplicam-se os adjetivos *subtilitas et acumen*. Na exposição de Hermógenes esse gênero de estilo exige a interação entre o pensamento e o léxico, produzida pelo uso figurado de um termo ou por sua correlação inusitada com as demais circunstâncias da matéria tratada. Pedro Juan Núñez em suas *Institutionum Rhetoricae Libri V* (1593), ao tratar dos gêneros de elocução segundo o modelo de Hermógenes, aplica ao gênero grave o termo *acumen*. Ainda segundo Artaza: ‘Es possible que, en el ámbito de las retóricas de los Siglos de Oro, sea éste el primer precedente teórico que, en estilo supremo, el que gobierna todos los demás, exige el uso de las agudezas y sutilidades. Las *acumina* pasan de ser recursos característicos del estilo humilde latino a serlo en las doutrinas hermogénicas en primer lugar de la idea de Magnificencia y de sus especies – la Abundancia, la Solenidad, el Brillo, la Aspereza, la Vehemencia y el Vigor –cujos artificios elocutivos y efectos patéticos parecen encajar mejor en el estilo sublime ciceroniano que en el sencillo, pero más tarde pasarán a ocupar por derecho próprio cualquier outro tipo de estilo, puesto que la *deínotes* hemogénica, la *gravitas* o *acumen* de Nuñez, debe ser omnipresente e impregnar todo discurso si

¹¹⁷ Artaza, pág. 51.

¹¹⁸ Idem pág. 55.

¹¹⁹ Grigera, pág. 71.

se desea que éste sea adecuado en cada momento y tenga Fuerza para arrastar ingenios, voluntades y afectos.'

Duas teorias da Agudeza pós-gongóricas

A fim de evitar as generalizações imanentes ao conceito genérico de 'preceptivas do XVII', tomaremos aqui como objeto de análise apenas duas das preceptivas agudas, estas, contudo, encontram-se entre as principais fontes para a sistematização dos procedimentos técnicos da elocução aguda. A primeira delas é o *Cannocchiale Aristotelico* do torinense Emanuele Tesauro, um tratado da elocução aguda concebido como comentário da *Retórica* e da *Poética* de Aristóteles. Nele a agudeza é associada ao conceito de urbanidade, cujo procedimento técnico, aqui, depende da teoria das metáforas, que Tesauro aplica às categorias analíticas como mecanismo de produção de correlações agudas. A segunda, de origem espanhola, é a *Agudeza y Arte de Ingenio*, de Baltazar Gracián, cuja originalidade consiste em recusar a redução da agudeza a um sistema analítico fechado, como ocorre, por exemplo, no tratado de Tesauro. Admitindo como princípio básico do engenho a variedade, Gracián considera infinita a matéria tratada, elaborando um sistema taxonômico imperfeito que, além de mesclar gêneros e espécies, considera a possibilidade de infinitas combinações e acumulações dos procedimentos agudos por ele apontados.

Il Cannocchiale Aristotelico

A luneta aristotélica de Tesauro fornece um exemplo modelar para o tratamento da elocução aguda no século XVII. Se comparado à tradição retórica greco-latina, a primeira questão suscitada por esse tratado é a aparente supressão das duas primeiras etapas da elaboração da matéria, a invenção e a disposição. Tesauro dedica-se exclusivamente ao tratamento da *'idéia* da arguta e engenhosa elocução', onde subjazem as demais etapas elaborativas da matéria, projetando os domínios dessa *idéia*, não somente sobre a arte oratória, mas também sobre as artes lapidar e simbólica.

Forjado como comentário das obras oratórias aristotélicas, o tratado reelabora a matéria antiga com vistas à arte católica de pregação, recomendando a utilização dos artifícios agudos a todos os gêneros de elocução.

'Questa è l'argutezza, gran madre de ogn'ingegnoso concetto: chiarissimo lume dell'oratoria, & poetica elocutione: spirito vitale delle morte pagine: piaceuolissimo condimento della civil conversatione: ultimo sforzo dell'intelletto: vestigio della divinità nell'animo humano.'¹²⁰

O esquema expositivo de Tesauro centra-se no tratamento das cinco causas da agudeza: instrumental, eficiente, formal, material e final. À causa instrumental correspondem os meios considerados como potencialmente aptos para a expressão de um conceito agudo: o arquétipo, a voz, a cena, os corpos figurados.

A causa eficiente da argúcia corresponde, primeiramente ao próprio Deus que 'moteja aos homens e aos anjos os seus conceitos altíssimos, com varias

¹²⁰ Cf. nota número 108, *Cannocchiale*, pág. 1.

empresas heróicas e símbolos agudos'¹²¹, depois aos anjos, que efetivam os oráculos, os sonhos e as epifanias; seguem-se então as argúcias naturais que compreendem as flores, os céus, as estrelas e os monstros; depois, as argúcias dos animais que compreendem as abelhas, as formigas, a águia; por último descreve-se a causa eficiente das argúcias humanas. Segundo Tesouro, são três as fontes das argúcias humanas: o engenho, o furor e o exercício. O engenho é entendido, ainda, como uma disposição natural, composta de dois outros 'talentos': a perspicácia e a versatilidade. Cabe à perspicácia 'penetrar as mais distantes e miúdas circunstâncias de todo objeto'¹²², e à versatilidade estabelecer 'o confronto entre todas aquelas circunstâncias, entre si e com o objeto', de modo que se encontre uma correlação analógica que fundamente a translação aguda. Ao furor correspondem três distintas espécies: a paixão, a inspiração e a loucura. A paixão é uma alteração temporária do ânimo de ordem afetiva, 'uma perturbação que adita força à persuasão', pois 'o afeto incendeia os espíritos, é como uma fagulha do intelecto'¹²³. A inspiração corresponde às sugestões proféticas dos espíritos sacros, 'cujas maravilhosas visões não são outra coisa que símbolos metafóricos e agudezas divinas'¹²⁴. O último furor arguto é, segundo Tesouro, a loucura, que 'nada mais é que metáfora, que toma uma coisa por outra'. Sendo assim os loucos 'são, ainda mais que os sãos, condicionados a fabricar metáforas em sua fantasia'¹²⁵. Por fim, quanto ao exercício, a posição do torinense é horaciana, pois para ele tem muito mais valor o exercício sem grande engenho que o grande engenho sem exercício. São cinco as pautas exercitativas: a prática, a leitura, a reflexão, o índice categórico e a imitação. Dentre essas cinco pautas a que ganha maior relevância é, certamente, a do índice categórico, cujo modelo aristotélico é considerado um 'secreto, verdadeiramente, secreto: novo, profundo e inexausto

¹²¹ Idem pág. 59.

¹²² Idem pág. 82.

¹²³ Idem pág. 90.

¹²⁴ Idem pág. 92.

¹²⁵ Idem pág. 93.

minerador de infinitas metáforas, de símbolos argutos e de engenhosos conceitos'¹²⁶. Também a imitação é considerada como um dos exercícios de maior relevância, considerando que a imitação dos modelos não deve tomar a mesmas metáforas, mas identificar a raiz da correlação modelar, da qual derivam novas correlações engenhosas, utilizando-se para isso do índice categórico.

Depois das instâncias preliminares, correspondentes à exposição das duas primeiras causas da argúcia, a instrumental e a eficiente, atinge-se o núcleo desse tratado que consiste no detalhamento das causas formais da argúcia. Tesauro julga que os retóricos latinos haviam embaraçado e obscurecido a exposição das figuras de elocução; sendo assim, ele empreende uma nova classificação das figuras retóricas, inaugurando três novos gêneros: o das figuras harmônicas, o das patéticas e o das engenhosas.

O ponto de partida para a exposição das figuras harmônicas é aqui a distinção aristotélica entre oração contínua (*oratio perpetua*) e a periódica (*periodus*). Tesauro refere-se a Tácito e a Boccacio como os principais modelos para a oração contínua, que em seu 'perpétuo curso de longuíssimas cláusulas' acaba produzindo o enfado do auditório. O estilo periódico é entendido como o gênero de composição do parágrafo oposto ao contínuo. Ele é conciso, simétrico, antitético e seus principais modelos são Trasímaco, Píndaro, Cícero e Sêneca, autores nos quais, segundo Tesauro, reaparece Górgias Leontino. Fica evidente a associação entre a exposição aqui empreendida da oração periódica e o estilo de elocução asiático, ambos identificados à 'concinnitate' aristotélica. É justamente essa definição de período que Tesauro identifica à primeira classe de figuras retóricas de seu método. Nesse sentido, são três as proporções que fundam a harmonia do período: a igualdade dos membros (isócolo), contraposição dos termos (antítese) e a semelhança da consonância (anáfora). A somatória dessas virtudes produz a figura harmônica. As figuras patéticas implicam 'uma forma

¹²⁶ Idem pág. 107.

que exprime algum movimento do ânimo'¹²⁷, entendendo como movimento do ânimo não somente os afetos, mas também a imaginação e o intelecto. As duas principais fontes das figuras patéticas são as faculdades cognitiva e apetitiva, exprimindo a última os atos da vontade e da paixão, e a primeira, os do intelecto. Já a definição de figura engenhosa toma como fundamento a distinção aristotélica entre as figuras de palavra (*lexeos*) e as figuras de pensamento (*dianoeias*). Tesouro considera que essa distinção foi 'equivocadamente adotada por Cícero e pelos outros retóricos, que as chamando *figurae verborum* e *sententiarum*, entenderam por figura de palavra aquela que lampeja em uma só palavra, como a metáfora; e por figura de sentença, aquela que se expande pelo período'¹²⁸. Retificando o equívoco latino, com a escolta de Aristóteles, nosso autor entende a primeira como a expressão executada através das figuras harmônicas ou patéticas, e a segunda através das figuras engenhosas. A translação de termos próprios por outros 'peregrinos', segundo o modelo aristotélico, é o fundamento das figuras engenhosas. Como digressão na exposição da figuras engenhosas integra-se o tratado da metáfora, tropo que, segundo Tesouro, configura-se como o de mais alto grau dentro do gênero. Desse modo, a metáfora, tendo como ofício encontrar a semelhança nas coisas dessemelhantes, é o mais agudo e engenhoso dos princípios dessa arte. Tesouro distingue oito distintas espécies de metáfora: *semelhança*, *atribuição*, *equívoco*, *hipotipose*, *hipérbole*, *laconismo*, *oposição* e *decepção*, às quais dedica-se a mais volumosa parte da obra.

Depois de encerrado o capítulo das metáforas, Tesouro dedica-se ao tratamento dos argumentos metafóricos, os 'verdadeiros conceitos', identificados na expressão 'urbanidade entimemática' a dois distintos princípios aristotélicos. O primeiro deles corresponde à correlação entre a retórica e a dialética, que produz a analogia entre o entimema retórico e o silogismo analítico, assim como a distinção entre eles, fundada na natureza da matéria tratada, o segundo corresponde à

¹²⁷ Idem, pág. 212.

noção de urbanidade, já antes referida. No *Cannocchiale*, o entimema passa a ser o fundamento da argumentação, feita como correlação analítica do ornato discursivo. O fundamento cognitivo do ato do entendimento, que estabelece as correlações agudas entre os atributos do objeto ornado, é o princípio fundamental da argúcia.

Segundo Tesouro, Macróbio chama aos motes agudos de *scommata* (burla); Aristóteles, na ética, chama o homem agudo e urbano de *euscoptonda* (bom zombeteiro) e Sêneca, ao falar da conclusão dos epigramas, define a agudeza: *Conclusiunculae vafrae, et callidae*, o que Tesouro, engenhosamente, traduz por paralogismo. Segue-se, por consequência, que os tópicos falazes, ou lugares dos entimemas aparentes, são, em última instância, a fonte da perfeita agudeza. *Talque io conchiudo, l'única loda dell'agutezze, consistere nel saper ben mentire.*¹²⁹

Ao colocar a questão nestes termos, vem à tona uma dificuldade substancial: qual será a diferença entre o sofisma dialético e o argumento urbanamente falaz, ou cavilação urbana? A resposta para essa questão deriva da diferença entre a retórica e a dialética; expressa-se através de quatro circunstâncias: a matéria, o fim, a forma material e a forma essencial. A matéria própria da cavilação urbana é a de coisas civis, moralmente persuasíveis, enquanto à dialética cabe aquilo que é escolasticamente disputado. A finalidade da cavilação urbana é *obter a persuasão popular*, para o quê pode utilizar-se dos sofismas, desde que persuada coisas honestas; já a cavilação dialética tem como fim *corromper o entendimento do disputante*. Através da forma material, a cavilação urbana expressa o sofisma de modo que o auditório perceba a falácia através de um esforço do entendimento, enquanto a outra, através da ordem dialética faz com que o entendimento seja ludibriado, aceitando o subsequente através do antecedente. E finalmente, no que concerne à causa essencial, a cavilação urbana distingue-se da dialética por imitar

¹²⁸ Idem pág. 234.

¹²⁹ Idem Pág. 491. 'De modo que concludo, o único louvor da agudeza, consiste em saber bem mentir.'

burlescamente a verdade, sem mau dolo, pois pelo que ela diz entende-se o que ela cala e essa é a essência da poesia:

*'Et come quella sotto imagine di falso t'insegna il vero: questa sotto apparenza di vero, sfrontatamente t'insegna il falso. Insomma quella differenza passa tra questa e quella, que tra una vipera vera, laqual di repente ti morde & avelena: & una vipera dipinta, che par ti volia mordere, & pur ti piace, Che perciò i motti urbani, son veri parti della poesia; che hà per essenza la imitazione.'*¹³⁰

O capítulo a propósito da verdadeira argúcia precede o tratado dos conceitos predicáveis que corresponde à parte teológica da argúcia, objeto da polêmica travada pelos autores do XVII a propósito da aplicação do ornato enigmático ao púlpito. Contudo, a polêmica que afeta este estudo é outra que, versando sobre a elocução poética, implica o estabelecimento de um decoro para a aplicação das argúcias tanto aos distintos gêneros oratórios quanto às distintas matérias tratadas. Estes dois temas são, justamente, o objeto das duas últimas causas da argúcia apontadas por Tesouro, material e final, ambas expostas em um mesmo capítulo que poderíamos chamar de conclusão da 'parte teórica', depois da qual são apresentados os teoremas práticos para fabricar argúcias e os tratados sobre artes específicas, como o dos ridículos, dos símbolos, dos emblemas, das empresas e etc.

Mais uma vez o ponto de partida é aristotélico, trata-se agora dos gêneros oratórios, aos quais 'se reduz, necessariamente, toda perfeita agudeza'¹³¹. Sendo assim, as finalidades da argúcia são as mesmas dos gêneros retóricos, ou seja, ao

¹³⁰ Idem. pág. 493. E como aquela sob a imagem do falso ensina o verdadeiro: esta, sob a aparência do verdadeiro, descaradamente ensina o falso. Em suma, a diferença que se passa entre esta e aquela é a mesma que existe entre uma víbora verdadeira, a qual de repente te morde e te envenena, e uma víbora pintada, que parece que vai te morder, e te apraz. Por isso os motes urbanos são verdadeiramente partes da poesia, que tem por essência a imitação.

demonstrativo cabe elogiar ou vituperar; ao deliberativo conciliar a utilidade, aconselhando ou dissuadindo; ao judiciário acusar ou defender. Sendo assim, o fim propriamente dito da argúcia é mesclar essas três finalidades de modo figurado e engenhoso. A cada uma dessas finalidades corresponde uma maneira de tratar a matéria: racionalmente, moralmente e pateticamente, sendo as argúcias racionais, morais e patéticas. As patéticas são as que se endereçam ao movimento das disposições anímicas, as morais são aquelas que em vez de um conceito exprimem uma rara virtude e as racionais são 'todas as outras'¹³². Desse modo, são três as matérias da argúcia: o honesto, o útil e o justo, compreendendo assim as matérias civis, ou seja, aquelas que são passíveis de persuasão. Porém, Tesouro considera também a matéria escolástica (ou analítica) como objeto da forma entimemática e do ornamento oratório: 'In queste maniere, Virgilio con la medesima trompa cantò il suo *Heroe* e la *Zanzára*'¹³³.

Nesse ponto fica evidente que Tesouro admite a aplicação da argúcia a todos os gêneros oratórios, e não somente ao demonstrativo, assim como o tratamento engenhoso de toda sorte de matéria, e não somente das matérias humildes, de modo que ficam diluídas ambas as aporias anteriormente colocadas a propósito dos empregos elocutivos utilizados por Góngora na sua confecção aguda do *locus amoenus*.

¹³¹ Pág. 541.

¹³² Idem pág. 544.

¹³³ Idem pág. 545. 'Desse modo, Virgílio com a mesma trompa cantou o seu Herói e a mosca.'

Agudeza y Arte de Ingenio

Entre as preceptivas poéticas espanholas do séc. XVII, a *Agudeza e Arte de Ingenio* de Baltasar Gracián é decisiva, e, ainda mais, na avaliação dos escritos de Góngora. Ao constituir seu corpo de exemplos agudos, Gracián elege dois modelos principais: Marcial e Góngora, atribuindo, ao primeiro, o berço da agudeza e, ao segundo, a última coroa de sua pátria. A originalidade de Gracián nessa obra, como já se havia mencionado, consiste na adoção de um modelo teórico que recusa a redução da agudeza a um sistema fechado de procedimentos, incompatível com a variedade do fenômeno.

Assim como em Tesouro, a fonte aristotélica é bastante relevante no caso de Gracián, porém, o texto do espanhol não faz nenhuma referência explícita aos textos de Aristóteles. As noções do estagirita são retomadas na *Agudeza y Arte de Ingenio* como premissas a partir das quais Gracián fundamenta seu discurso, sem, contudo, revelar as fontes.

Por ser o engenho uma faculdade considerada pelos antigos apenas como disposição natural, Gracián toma como ponto de partida para a definição do fenômeno agudo a demonstração de que o conceito, termo empregado como sinônimo de agudeza, também pode ser objeto de uma arte. Com tal finalidade, é retomada aqui a distinção aristotélica das faculdades humanas, ou potências da alma: apetitiva, sensitiva e intelectiva. Nesse sentido, a potência intelectiva ganha precedência em relação às outras duas, pois é a única que pertence exclusivamente aos humanos, sendo a sensitiva imanente também aos animais e a apetitiva a todos os seres vivos. A explicação aristotélica da faculdade intelectiva da alma produz-se por meio de uma analogia com a faculdade sensitiva e esse é justamente o ponto retomado por Gracián que deduz que, se uma potência inferior da alma, nesse caso a sensitiva, 'goza de artifícios', também a potência que lhe é superior consistirá em artifício.

‘Toda potencia del alma, digo las que perciben objectos, gozan de algún artificio en ellos; la proporción en las partes del visible, es la hermosura; entre los sonido, la consonancia, que hasta el vulgar gusto halla combinación entre lo picante y suave, entre lo dulce y lo agrio. El entendimiento, pues, como primera y principal potencia, alzase con la prima del artificio, con lo extremado del primor, en todas sus diferencias de objectos.’

‘De aquí se saca con evidencia, que el concepto, que la agudeza, consiste también en artificio, y el superlativo de todos,...’¹³⁴

Também a proporção entre opostos, pertencente ao estilo periódico da composição das orações, atribuída por Tesauro às figuras harmônicas, aparece nas entrelinhas dessa premissa para a discussão da agudeza. Ao exemplificar os artifícios pertencentes aos quatro sentidos, Gracián aplica a dois deles a idéia de proporção, a formosura para o visível e a consonância para o audível, e aos outros dois, a idéia da combinação de opostos, o picante o suave para o tato, o doce e o amargo para o paladar.

Contudo, como consequência dessa premissa vem à tona uma aporia, pois se o artifício agudo corresponde à faculdade intelectual, ele deve ser guiado pelo intelecto, ou juízo, e não pelo engenho, vinculado à imaginação, que é, por sua vez, uma etapa elaborativa intermediária entre o sensitivo e o intelectual. Contudo, Gracián não dá, nesse momento, grande relevância a essa dificuldade, desviando-se dela através de uma distinção entre engenho e o juízo, determinada pela vocação do primeiro para a formosura e do segundo para a verdade. Gracián parte, então, para a definição do conceito de artifício conceituoso:

¹³⁴ Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio*, Editorial Espasa-Calpe S.A., Madri, 1957, pág. 53-54.

‘Consiste, pues, este artificio conceptuoso, en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expressada por un ato del entendimiento.’¹³⁵

Os conceitos aristotélicos de ato e potência (objeto de infinitas disputas sobre a distinção entre as tendências platônicas e aristotélicas a propósito da existência da alma, dentro ou fora do corpo, e com ela a potência intelectual) são aplicados por Gracián com a finalidade de distinguir a faculdade intelectual potencial e a efetividade dos atos por ela produzidos, o que, em Gracián, corresponde ao conceito, ou à agudeza. Nesse sentido, o conceito não corresponde à ‘idéia’, como formulação genérica e totalizadora imperfeitamente representada pelos ‘signos sensíveis, copiados da imagem mental, como tipo do arquétipo’¹³⁶, mas ao ato de entendimento que efetivamente se dá na formulação lingüística do conceito, cujo ornamento analítico se apresenta como artificio cognitivo.

‘De suerte que se puede definir el concepto: Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objectos. La misma consonancia o correlación artificiosas exprimida, es la sutileza objectiva, como se vê, o se admira, em este célebre soneto, que em competencia de otros muchos a la rosa, cantó don Luis de Góngora:

Ayer naciste, y morirás mañana;
Para tan breve ser, quién te dió vida?
Para vivir tan poco, estás lucida,
Y para nada ser, está lozana.

¹³⁵ Idem pág. 54.

Si tu hermosura te engañó más vana,
Bien presto la verás desvanecida,
Porque en esa hermosura está escondida
La ocasión de morir muerte temprana.

Cuando te corte la robusta mano,
Ley de la agricultura permitida,
Grosero aliento acabará tu suerte.

No salgas, que te aguarda algún tirano,
Dilata tu nacer para tu vida,
Que anticipas tu ser para tu muerte.¹³⁷

A utilização desse soneto como exemplo da definição de conceito atesta a relevância do modelo gongórico entre os exemplos elencados por Gracián. Aqui a correspondência de causa, a formosura, estabelecida entre os opostos nascimento e morte, é o fundamento do artifício engenhoso.

Antes de passar à exposição das espécies de agudeza, Gracián dedica um capítulo àquela que considera a primeira virtude da agudeza: a variedade. Essa qualidade se deve ao fato de que a arte de engenho tem como objeto não somente as distinções em essência, como a dialética, mas considera também as distinções acidentais, considerando assim, não somente a substância, ou definição do ente descrito, mas também os seus atributos secundários, responsáveis pelas particularidades de cada indivíduo, sendo, portanto, infinitas. Atestada a variedade do fenômeno tratado, evidencia-se a dificuldade que comporta a divisão deste em gêneros e espécies. Sendo assim, Gracián levanta uma série de divisões hipotéticas, as quais recusa sucessivamente. A primeira distinção é entre

¹³⁶ Tesouro, pág. 15.

agudeza de perspicácia e de artifício, sendo a última o objeto por excelência do tratado, ela é subdividida em conceito, palavra e ação, mas esta divisão, em acidentes, é considerada demasiado vulgar e substituída pela divisão em agudeza de conformidade e de discordância, mas essa ainda não atinge todas as espécies. Finalmente, propõe-se a divisão em agudeza incomplexa e composta, sendo a incomplexa dividida em quatro 'raízes': correlação, ponderação, raciocínio e invenção. Na proposição da divisão das espécies de agudeza Gracián apresenta essa última divisão como aquela que será empreendida no decorrer da obra, que, entretanto, faz aparecer novas raízes, como a do conceito por semelhança; outras vezes, as espécies aparecem mescladas aos gêneros, configurando um sistema expositivo que poderíamos chamar 'aberto', pois não limita o fenômeno aos procedimentos descritos.

A variedade dos estilos, segundo Gracián, corresponde à variedade da agudeza. A primeira distinção por ele apresentada compõe-se de três gêneros, o asiático próprio aos oradores, o lacônico próprio à filosofia moral e o médio próprio à história. Contudo, após apresentar essa divisão primária, Gracián dedica um capítulo às '*idéias de falar bem*', não por acaso, empregando o mesmo termo utilizado por Hermógenes para referir-se aos gêneros de elocução. Segundo esta outra divisão existem, também, três estilos: um é culto, ou artificial, que se caracteriza por ser sublime, polido, limado e dificultoso, o outro é natural e, como o pão, nunca enfada, sendo verdadeiro e claro, sem deixar de ser eloquente; o terceiro, como antes, compõe-se de uma mistura de ambos.

Ainda que admita a utilização do 'gênero natural', fica evidente em Gracián, seja pelo estilo por ele empregado na *Agudeza*, seja pela natureza dos procedimentos aí descritos, a predileção pelo estilo artificioso, ou culto, cujo modelo máximo encontra-se nas obras cultas de Góngora.

¹³⁷ Gracián, pág. 55.

‘Pero vengamos ya al estilo aliñado, que tiene más de ingenio que de juicio, atiende a la frase relevante, al modo de decir florido. Fue Fénix dél, no tanto por primero, pues ya en el latín Apuleyo y en el español don Luis de Carrillo lo practicaram, cuando porque lo remontó a su mayor punto don Luis de Góngora, especialmente em su *Polifemo* y *Soledades*.’¹³⁸

¹³⁸ Idem pág. 251.

Epílogo

Na composição gongórica do lugar ameno os componentes retóricos ajustam-se perfeitamente aos procedimentos agudos que, por sua vez, catalisam os efeitos trópicos da elocução ornada. As enigmáticas proporções a que chegam as correlações engenhosas em Góngora apresentam, ordinariamente, soluções precisas, bastando para encontrá-las o conhecimento dos atributos tradicionalmente vinculados com a matéria tratada, cuja fonte é a tradição poética, assim como dos procedimentos técnicos vinculados ao desenvolvimento do tópico, cujas fontes são fornecidas tanto pela retórica e pela poética quanto pelas artes de engenho.

Nesse sentido, o procedimento agudo é o núcleo acerca do qual gravitam os procedimentos retóricos, que funcionam como etapas elaborativas preliminares que engrandecem os termos análogos até que estes se confrontem na correlação engenhosa. Este gênero de tratamento da matéria empreendido por Góngora no *Polifemo* e nas *Soledades*, por sua dificuldade, implica no estabelecimento de novos parâmetros para o ajuste do decoro. Trata-se de um uso dirigido aos discretos, capazes de reconhecer com facilidade as correlações agudas, que ocultam, na mesma medida, a sublimidade das matérias graves e o jocoso das matérias burlescas. Góngora propõe um *consensus eruditorum*¹³⁹ e, recusando o uso corrente, por ele considerado corrupto e vulgar, concebe, apoiado nas autoridades greco-latinas, um remédio para os ‘estragados tempos’ em que vive.

Este estudo, contudo, devido às circunstâncias de tempo e de lugar que o obrigam, não pretende mais que fornecer alguns apontamentos a propósito das possibilidades teóricas de desenvolvimento da questão do ornato enigmático.

¹³⁹ Lausberg. § 468. ‘Há na história da língua um momento em que a norma lingüística se separa da *consuetudo*, porque o uso atual se considera baixo e corrupto. Se, todavia, existe um *consensus eruditorum*, este deve se apoiar na autoridade dos livros, que nestes momentos é a que rege como norma. Assim é que se deve entender o asianismo e ciceronianismo neolatino, pois o ciceronianismo recusa a *consuetudo* latina escolástica.

Sendo assim, enfatiza-se aqui a presença da 'doutrina' aristotélica, convertida em arte de predicação, cujas distintas leituras, permitem vislumbrar como os autores do dezessete, operando sobre as mesmas fontes antigas, produzem novos sistemas bastante distintos entre si, adequando à matéria antiga os distintos usos modernos, ou melhor, adequando os distintos usos modernos à matéria antiga.

Bibliografia

- Accetto, Torquato / *Della dissimulazione onesta*. Costa e Nolan, Genova, 1990.
- Achcar, Francisco / *A lírica e o lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua Presença em português*. EDUSP, São Paulo, 1994.
- Alcala - Zamora y Torres, Niceto / *Poesia completas: Luis de Góngora y Argote*. Sopena, Buenos Aires, 1949.
- Alonso, Dámaso / *Estudios e ensayos gongorinos*. Gredos, Madri, 1955.
- Alonso, Dámaso / *Góngora y el "Polifemo"*. Gredos, Madri, 1967.
- Alonso, Dámaso / *Lengua poética de Góngora*, Madri, CSIC, 1950.
- Alonso, Dámaso / *Poesia española: ensayo de métodos e límites estilísticos*. Gredos, Madri, 1957.
- Alonso, Dámaso / *Obras Completas*. Gredos, Madrid, 1973.
- Arancón, Ana Martínez / *La Batalla em torno a Góngora*. Boch, Barcelona, 1978.
- Ariosto, Lodovico / *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre. Milano: A. Mondadori, 1990.
- Aristóteles / *De l'ame* traduction nouvelle et notes par J. Tricot. Paris: Vrin, 1985.
- Aristóteles / *Organon* traduction, nouvelle et notes par J. Tricot. Paris: Vrin, 1984.
- Aristóteles / *Retórica*, introducción, traducción y notas por Quintín Racionero. Gredos, Madrid, 1999.
- Aristóteles / *Poética*, edición trilingüe por Valentín García Yebra. Gredos, 1992.
- Aristóteles, Horácio, Longino / *A poética clássica*. Cultrix, São Paulo, 1995.
- Artaza, Elena / *Las retóricas barrocas (1600-1650) em 'Estudios de Filología y Retórica en Homenaje a Luisa López Grigera'*. Universidad de Deusto, Bilbao, 2000.
- Artigas, Miguel / *Don Luis de Góngora y Argote: Biografía e estudio crítico*. Madrid, 1925.
- Blecua, José Manuel / *El estilo de El Criticón de Gracián*, AFA, serie B, I, 1945.

- Brandão, Junito / *Dicionário Mítico Etimológico da Mitologia Grega*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.
- Buceta, Erasmo / Carrillo de Sotomayor y Suárez de Figueroa, RFE, VI, 1919.
- Camões, Luis de / *Os Lusíadas*; prefacio de Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Jackson, 1964.
- Calderon de la Barca, Pedro / *El Alcade de Zalamea; La vida es sueño; El gran teatro del mundo*, edición de Amando Isasi Ângulo. Bruguera, Barcelona, 1980.
- Carreira, Antônio / *Luis de Góngora: Antologia poética*. Editorial Castália, Madri, 1986.
- Carrillo y Sotomayor, Luis de / *Libro de la erudición poética*. Madrid, 1946.
- Carilla, Emilio / *El gongorismo en la América*. Buenos Aires, 1946.
- Carrillo y Sotomayor, Luis de / *Poesia completas*, Edición de Angelina Costa, Catedra, Madrid, 1984.
- Casas Rigali, Juan / *Agudeza y retórica em la poesía amororosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad, 1995.
- Castelvetro, Ludovico / *A Poética de Aristotile vulgarizzata e sposta*. Bari, Laterza, 1979.
- Castiglione, Baldassare / *O cortesão*. Martins Fontes, São Paulo, 1997.
- Cervantes Saavedra, Miguel de / *Primeira parte de la Galatea: diminuida en seys libros* compuesta por Miguel de Cervantes y imp. Por Juan Gracian. Alcala, 1585.
- Cervantes Saavedra, Miguel de / *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*; edición y notas de Francisco Rodriguez Marin, de La Real Academia Española. Madrid: Espasa-Calpe, 1935
- [Cícero] / *Ad C. Herennium de ratione dicendi* with an English translation by Harry Caplan. Harvard, University Press, Cambridge, Massachusetts, London, William Heinemann LTD, 1989.

- Cicero / *Rhetorique a Herennius*; ouvrage a longtemps attribue a Ciceron; texte revuat traduit avec introduction et notes par Henri Borneque. Garnier, Paris.
- Cicero / *Brutus*; texte etabli et traduit par Jules Martha. Paris: Belles Lettres, 1973.
- Cicero / *De l'orateur*; texte etabli et traduit par Edmond Courbaud. Paris: Belles Lettres, 1927.
- Cicero / *De l'invention*; texte etabli et traduit par G. Achard. Paris: Belles Lettres, 1994.
- Ciplijauskaite, Birute / *Sonetos completos: Luis de Góngora y Argote*, Castália, Madri, 1990.
- Concha, Victor Garcia de la / *Clássicos castelhanos; Luis de Góngora*. Espasa Calpe, Madri, 1990.
- Coromidas, Juan / *Diccionario crítico etimológico de la lengua castelhana*. Gredos, Madri, 1954.
- Costa, Cláudio Manuel da / *Poemas escolhidos*, introdução seleção e notas Pericles Eugênio da Silva Ramos. Tecnoprint, Rio de Janeiro, 1985.
- Curtius, Robert Ernest / *Literatura européia e idade média latina*. Fondo de cultura econômica de España, Madri, 1976.
- Enterría, María Cruz García de / *Romancero Viejo*. Editorial Castalia, Madrid, 1987.
- Frattoni, Orestes / *Ensayo para una historia del soneto en Góngora*. Buenos Aires, 1948.
- Gonzáles Casanova, P / *'Verdad y agudeza em Gracián*, CA, 70, 1953.
- Góngora, Luis de / *Romances*; edición de Antonio Carreño. Cátedra, Madrid, 1995.
- Góngora y Argote, Luis de / *Fábula de Polifemo y Galatea*. Edición de Alexander A. Parker, Catedra, Madrid, 2000.
- Góngora y Argote, Luis de / *Soledades*. Edición de John Beverley, Catedra, 1998.
- Gracián, Baltasar / *Arte de Ingenio, Tratado de la Agudeza*, edición de Emilio Blanco. Catedra, Madrid, 1998.

- Gracián, Baltasar / *Agudeza y arte de ingenio*, edición de Evaristo Correa Calderón. Castalia, 1987.
- Gracián, Baltasar / *El Criticón*, edición de Santos Alonso. Catedra, 1996.
- Gracián, Baltasar / *El discreto*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946.
- Grady, Hugh H. / 'Rethoric, wit and Art in Gracián's 'Agudeza', MLQ 41, 1980.
- Grigera, Luisa López / *La Retórica en la España del Siglo de Oro*. Universidad de Salamanca, 1994.
- Haftner, Monroe Z. / *Gracián and Perfection* (Spanish Moralists of the Seventeenth Century), Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1966.
- Hansen, João Adolfo / *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Editora Atual, São Paulo, 1986.
- Hatzfeld, Helmut / *Estudios sobre el barroco*. Gredos, Madrid, 1973.
- Homero / *Ilíada*, prefácio do Pe. Augusto Magne, tradução Odorico Mendes. Jackson, Rio de Janeiro, 1964.
- Homère / *L'Odyssée*, texte établi et traduit par Victor Bérard. Les Belles Lettres, Paris, 1987.
- Hopkinson, Neil / *A Hellenistic Anthology*. Cambridge University Press, 1988.
- Horácio / *Epistola Ad Pisones (Ars Poética)*. Librairie de L. Hachette et Cie., Paris, 1869.
- Krabbenhoft Kenneth / *El precio de la Cortesía: retórica e innovación en Quevedo y Gracián*. Salamanca, Universidad, 1993.
- Kenndy, George Alexander / *New history of classical rhetoric*. Princeton University Press, 1994.
- Lapa, Manuel Rodrigues / *Versão desconhecida da primeira soledade de Góngora*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1935.
- Lausberg, Heinrich / *Manual de retórica literária*. Gredos, Madrid, 1975.
- Marcial / *Epigrams*; with translation by Walter C. A. Ker. Cambridge, Mass: Harvard Univ., 1968.

- Marti Alains, Antonio / *La preceptiva retórica espanhola en el siglo de Oro*. Gredos, Madri, 1972.
- Mazzeo, Joseph Anthony / *A seventeenth-Century Theory of Metaphysical Poetry*, Romanic Review, XLII, 1951.
- Milton, John / *Paradise Lost and other poems*. Walter J. Black, New York, 1943.
- Millé y Gimenez, Juan / *Obras Completas: Luis de Góngora y Argote*, Aguilar, Madri, 1951.
- Montes, J. Ares / *Góngora y la poesia portuguesa del siglo XVII*. Gredos, Madri, 1965.
- Orozco, Emilio / *Introducion a Góngora*. Critica, Barcelona, 1984.
- Ovide / *Les métamorphoses*, traduction nouvele avec una introduction et des notes par Joseph Chamonard. Éditions Garnier Frères, Paris, 1953.
- Pabst, W / *La creación gongorina em los poemas 'Polifemo' y 'Soledades'*, RFE, Anejo LXXX, Madrid, 1966.
- Parker, Alexander / *Fábula de Polifemo e Galatéia*. Catedra Madri, 1987.
- Pascual Buxo, José / *Góngora en la poesia novohispana*. Imprensa Universitária, México, 1960.
- Pécora, Alcir / *O teatro do Sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira*. Tese de doutoramento pela Universidade de São Paulo na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, 1989.
- Philostratus, Flavius / *Images, Philostratus, the elder, the younger. Description, / Callistratus; with an English translation by Arthur Fairbanks*. Cambridge, Mass., Havard Univ, London, 1931.
- Pidal, Ramón Menéndez / *Flor nueva de romances viejos*. Espasa Calpe, Madrid, 1994.
- Quintiliano / *The Institutio Oratoria of Quintilian* with an English translation by H. E. Butler. Cambridge, Mass., Havard Univ., 1989.
- Quintilien / *Institution Oratoire*, teste reveu et traduit avec introduction et note par Henri Bornecque. Éditions Garnier Frères, Paris, 1954.

- Ramos, Péricles Eugênio da Silva / *Poemas de Góngora*. Art Editora, São Paulo, 1988.
- Romera-Navarro, Miguel / Góngora, Quevedo y algunos literatos más en *El Crítico*. RFE, XXI, 1934.
- Shepard, Sanford / *El Pinciano y las Teorías Literarias del siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1970.
- Segura Covarsí, Enrique / *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1949.
- Tasso, Torquato / *Aminta* traducido de Torquato Tasso por Juan de Jauregui; edición, introducción y notas de Joaquín Arce. Madrid: Castalia, 1970.
- Tesauro, Emanuele / '*Tratado dos ridículos*' in Referencias, CEDAE, Campinas, 1992.
- Tesauro, Emanuele / *Il cannocchiale Aristotelico*. Berlin, 1968.
- Thomas, Lucien-Paul / *Góngora et le gongorisme considérés dans leurs rapports avec le marinisme*, París, Champion, 1911.
- Saraiva, Antonio José / *O discurso engenhoso*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1980.
- Ureña, Pedro Henríques / *Poemas e Sonetos*, Losada, Buenos Aires, 1939.
- Ungaretti, Giuseppe / *Vita D'un Uomo: Luis de Góngora y Argote*. S L, Mondaróni, 1961.
- Vega, Garcilaso de la / *Posias completas*, con cuadros cronológicos, introducción, bibliografía, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio a cargo de Angel L. Prieto de Paula. Castalia, Madrid 1993.
- Vega, Lope de / *Obras poéticas*; edición introducción y notas de José Manuel Blecha. Barcelona: Planeta, 1983.
- Vergilius Maro, Publius / *Écloges*, edited by Robert Coleman. Cambridge: Cambridge Univ., 1977.
- Vergilius Maro, Publius / *Bucólicas*, tradução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Melhoramentos, São Paulo, 1982.

Vergilius Maro, Publius / *Les Géorgiques*, texte latin établi et annoté par A. Walts;
avec un fac-simile des plus anciens manuscrits. A. Colin, Paris, 1898.

Vilanova, António / Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora, Madrid,
RFE, Anejo, LXVI, 1957.